الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أحمد بن بلة ، وهران1



كلية الآداب والفنون　　　قسم اللغة العربية وآدابها

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم

تخصص: أدب جزائري

بعنوان:

فنّ التّوشيح

في الخطاب الأدبي القديم في الجزائر

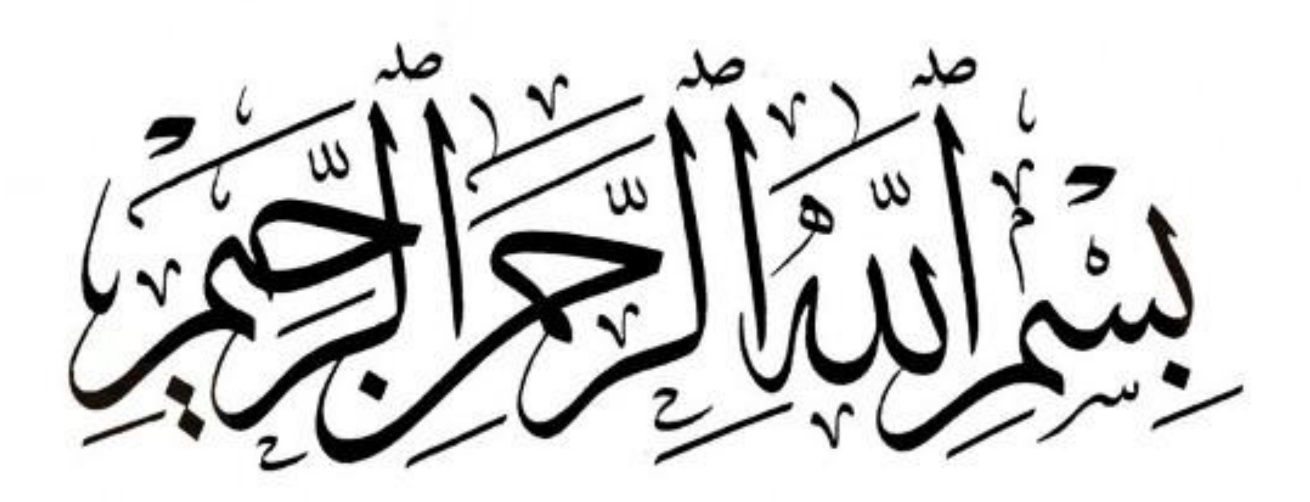
إعداد الطالبة:　　　إشراف الأستاذ الدكتور:

مختارية طاهر　　　مختار حبّار

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د. عبد القادر سكران	رئيسا	جامعة وهران 1
أ.د. مختار حبار	مشرفا ومقررا	جامعة وهران 1
أ.د. نور الدين زرادي	مناقشا	جامعة وهران 1
أ.د. محمّد مرتاض	مناقشا	جامعة تلمسان
أ.د. نور الدين صدار	مناقشا	جامعة معسكر
أ.د. شميسة غربي	مناقشا	جامعة بلعباس

السنة الجامعية 2017.2016


بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر

بسم الله الرّحمن الرّحيم

﴿رَبَّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ التِّي انْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحاً تَرْضَاهُ﴾

سورة النمل: 19

أتقدّم بشكري الجزيل إلى أستاذي الدكتور **مختار حبار** الذي أنا لي معالم البحث، وزواياه بتوجيهاته النيّرة.

وبشكري أتقدم إلى أعضاء لجنة المناقشة الذين شرفوني بقراءتهم لبحثٍ يعكس هوية الجزائر، وثقافتها، وتراثها الحضاري.

إهــداء

إلى أحقّ النّاس بالصّحبة:

أمّي

ثمّ أمّي،

ثمّ أمّي،

فأبي.

مقدّمـــــة

تغطي مدونة" فن التوشيح في الخطاب الأدبي القديم في الجزائر" التي اشتغلنا عليها أربعة عهود، عهد الدولة الحمادية، ثم عهد الدولة الموحدية، وبعدهما الدولة الزيانية، وانتهاءً بعهد الدولة العثمانية في الجزائر سنة 1830م، بحيث اتسع نطاق الأدب الجزائري خلال هذه العهود، وأحرز الشعر فيها تقدما من حيث النوع، والكيف، فظهرت الموشحات، ونبغ فيها عدد لا بأس به من الوشّاحين.

وقد وقع اختيارنا من هذه المدونة على نماذج من موشحات وسمت العهود التاريخية المذكورة آنفا بميسمها، لطائفة من الشعراء ذاع صيتهم في عصرهم، لما دبجوه من قصائد تقليدية، ومسمّطات، وموشّحات، وأزجال، فكان من هؤلاء: أبو بكر الداني المعروف بابن اللبانة، وأبو مدين شعيب بن الحسين الأنصاري الأندلسي، وابن خلف الجزائري، وابن خرز البجائي، وأبو عبد الله محمّد بن البنّاء المراكشي مولدا، ومنشأ، والتلمساني دارا، ووفاة.

وكان منهم كذلك شمس الدين محمّد بن عفيف الدين بن سليمان بن علي بن عبد الله التلمساني، المشهور بين معاصريه ب"الشاب الظريف"، ومحمّد بن أبي جمعة بن علي التلاليسي التلمساني، وأبو حمو موسى الزياني الثاني، وشهاب الدين أبو العبّاس أحمد بن أبي القاسم محمّد بن عبد الرّحمن المشهور باسم ابن الخلوف، وأبو العباس سيدي أحمد المانجلاتي، ومحمّد بن راس العين، ومحمّد بن محمّد بن محمّد المهدي بن رمضان بن يوسف العلج، المشهور بسيدي ابن علي، وأبو العباس أحمد بن عمار بن عبد الرحمن بن عمار، ومحمّد بن الشّاهد.

وقد ألزمتنا طبيعة العمل هاته القائمة على الجمع أن نضع لأنفسنا منهجا نسير عليه حتّى نتوخّى الحذر من الوقوع في الزّلل، فكانت أوّل خطوة اتبعناها للوصول إلى نصوص هؤلاء الوشاحين تتمثّل في البحث الدؤوب عن المصادر التّاريخية، والأدبيّة للتراث الجزائري القديم.

أمّا الخطوة التالية فجعلناها في معرفة أسماء الشّعراء الوشّاحين الذين ما تزال آثارهم لم تلق الرّواج بعد، أوأولئك الذين ما يزالون، وآثارهم طيّ النّسيان نظرا لتقادم العهد بهم، وقد اخترنا للتطبيق نماذج مختلفة من الموشحات التي تعكس انطباعات بعض الوشّاحين الجزائريين الذين عاشوا في فترات زمنيّة مختلفة.

وأمام ما تَجمَّع لدينا من نصوص، فإنَّنا نقرّ أنّنا وَقَفْنا في بداية الأمر مشدوهين أمام شمولية البحث الذي يتّسع زمانيًّا، ومكانيًّا، ذلك أنّه يرجع إلى فترة زمنيّة مبّكرة ضاع الكثير من مخطوطاتها، وما تبقى منها ما يزال أغلبه مخطوطا، ومركونا في زوايا، وأماكن مختلفة من العالمين العربي، والغربي.

وقد جاءت الدّراسة في مقدّمة يلحقها مدخل، وأربعة فصول، وخاتمة، ذيَّلناها بملحق يحتوي على مجموعة من الموشحات الجزائرية، قُمنا فيه بترجمة للوشاحين الذين استقصينا أخبارهم من مصادر شتى ك: تعريف الخلف برجال السّلف للحفناوي، وعنوان الدراية للغبريني، وأعلام الجزائر لعادل نويهض، ونحلة اللّبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب لابن عمّار، وبغية الرواد ليحي بن خلدون، وغيرها من كتب التراجم، والسِّير.

تناولنا في المدخل مصادر فن التوشّيح، وأعلامه، وفيه وضّحنا كيفيّة انتقال الموشح الأندلسي إلى الجزائر.

وتطرقنا في الفصل الأوّل إلى البناء المعماري للموشح، فأبرزنا أهم عناصره البانية في الموشح المعيار، وهي: (المطلع، والقفل، والدور، والبيت، والخرجة، والجزء، والفقرة)، كما أشرنا إلى أنواع الأبنية الأخرى التي خرجت عن المعيار، والتي طالت الموشحات المسمّطة.

ثم انتقلنا إلى الفصل الثاني، فخصّصناه للبناء الموضوعاتي، وكانت مجمل موضوعات فن التوشيح في الخطاب الأدبي القديم في الجزائر تدور حول: الشوق، والحنين، والطلل، والرحلة، والخمرة، والغزل.

وتوقفنا في الفصل الثالث عند البناء الإيقاعي، فدرسناه دراسة صوتية، دلالية، جمالية، حاولنا فيها أن نلم بجوانب نظرية الإيقاع الداخلي، حيث قمنا برصد أهمّ المظاهر الإيقاعية على مستوى الموشحات المهيّأة للدراسة، فتوقفنا عند التكرار باعتباره المبدأ الأساس في كلّ صورة إيقاعية، كما توقفنا عند الوحدات الصوتية الإفرادية، والوحدات الدالة المتماثلة، وهذا كلّه بعد أن بيّنا دور الإيقاع الخارجي، وأهميته في موسقة الموشّح.

وتعرّضنا في الفصل الرابع إلى البناء المعجمي، وفصّلنا القول فيه على حسب البناء الموضوعاتي المتناول في الفصل الثاني، فكان مجمل ما حصلنا عليه من معاجم أربعة، وهي: معجم الشوق، والحنين، ومعجم الطلل، والرحلة، ومعجم الخمرة، ومعجم الغزل.

أمّا عن المنهج المتّبع، فقد اقتضت طبيعة الدّراسة أن نعتمد على مجموعة من المناهج النسقية بوصفها أدوات إجرائية، كالبنيوية، والأسلوبية، والموضوعاتية، وغيرها من الإجراءات التي يمكنها أن تساعد على مُدارسة النّصّ، وتقريبه إلى ذهن المتلقّي.

أمّا عن الهدف، والدّافع إلى دراسة الأدب الجزائري، فهو خدمة هذا الوطن، وإخراج تراثه من غياهب النّسيان حتّى يؤدّيَ دوره المنوط به من النّاحية العلميّة، والفنيّة، والجماليّة، والحضاريّة.

وفي الختام نرجو أن نكون قد وُفّقنا فيما ذهبنا إليه، كما نرجو أن يكون ما سنقدِّمه رافدا جديدا في الأدب الجزائري قديمه، وحديثه. مع علمنا المسبق أن عملنا هذا عمل "وطنِيٌّ" قبل أن يكون عملا فنيا أدبيا.

ولا يمكننا في النهاية، إلاّ أن نَتقدَّم بعظيم شكرنا إلى أستاذنا المشرف على البحث الدكتور**"مختار حبّار"** الذي كان له الفضل الكبير في توجيه انتباهنا نحو هذه الدراسة التي أحببناها، فالتمسنا فيها فوائد جمّة، حيث أنّه لم يبخل علينا بنصائحه، ومكتبته التي كان لها كبير أثر في السير بخطى البحث نحو الأمام.

وبشكرنا نتقدّم إلى أعضاء لجنة المناقشة الذين شرّفونا بقراءتهم لبحثٍ يعكس هوية الجزائر، وثقافتها، وثراثها الحضاري.

الباحثة: مختارية طاهـر

أكتوبر 2016

مدخل إلى فنّ التّوشيح في الخطاب الأدبي القديم في الجزائر

أوّلا– مصـادره.

ثانيا– أعـلامه.

مقدمة في ظهور فن التوشيح في الجزائر.

1– فن التوشيح على عهد المرابطين، والموحدين.

2– فن التوشيح على عهد الزيانيين.

3– فن التوشيح على عهد العثمانيين.

أوّلا – مصادره: إنّ أهمّ المصادر الأدبيّة، والتاريخيّة التي عثرنا فيها على موشحات في الخطاب الأدبي القديم في الجزائر هي:

1 – **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، وذِكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب،** لأحمد بن محمّد المقرّي التلمساني، ألّفه في تاريخ، وأدب الوزير الشاعر لسان الدين بن الخطيب، وقد ختم به حياته، وأنجزه في مصر سنة 1038هـ، فقامت عليه شهرته، بمادته، وأسلوبه.[1] ويتألّف الكتاب من ثمانية أجزاء، وهو يضم عددا من موشحات، وأزجال الأندلسيين، والمغاربة.

2– أزهار الرّياض في أخبار القاضي عياض للمقري التلمساني: كتاب في أربعة أجزاء ترجم فيه للقاضي عياض بن موسى اليحصبي، وذكر أخبار معاصريه من الأدباء، ويضم الكتاب عددا من موشحات، وأزجال أهل الأندلس، والمغرب، ولم نعثر فيه من الجزائريين إلاّ على وشّاح واحد، وهو الطبيب أبو عبد الله محمّد بن أبي جمعة الشهير بالتلاليسى.

3– تعريف الخلف برجال السّلف للحفناوي: لأبي القاسم محمّد الحفناوي الملقب بابن عروس بن الصغير بن محمّد المبارك الديسي، والكتاب عبارة عن تراجم لأدباء جزائريين، وهو مطبوع في جزأين.[2] بين دفتيهما مجموعة من الأشعار، والموشحات لأعلام جزائريين أرفقهم المؤلّف بترجمة خاصّة بهم، من أمثال أحمد بن عمَّار الجزائري، وسيدي ابن علي، وأبي العباس سيدي أحمد المانجلاتي، وأبي جمعة التلاليسي، وأبي مدين التلمساني، وغيرهم.

4– نحلة اللّبيب بأخبار الرّحلة إلى الحبيب لابن عمّار، هذا الكتاب عبارة عن رحلة تشتمل على بعض قصائد ابن عمّار، وهي في أغلبها مولديات، وأخرى عبارة عن مساجلات بينه،

[1] – أبو القاسم الحفناوي، تعريف الخلف برجال السلف، ص54.
[2] – ينظر: عبد الرحمن بن محمّد الجيلالي، تاريخ الجزائر لعام، ج5، ص294، وما بعدها.

وبين أستاذه سيدي ابن علي[1]، وقد ضمّنها المؤلّف موشحات لأعلام جزائريين أغلبهم من العهد العثماني كسيدي ابن علي، والمنجلاتي، كما أورد فيها كذلك عددا من موشّحاته هو.

5- أشعار جزائريّة لسيدي ابن علي محمّد بن محمّد بن محمّد المهدي بن رمضان بن يوسف، وهو كتاب يضم مقتطفات من موشحات، وأشعار ابن عمار، والمنجلاتي، وابن علي، وابن الشاهد، وقد حقّقه المؤرّخ الجزائري الكبير أبو القاسم سعد الله.

6- بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، وما حازه أبو حمو من الشرف الشاهق الأطواد، ليحي بن خلدون، وهو كتاب يؤرّخ للدولة الزيانية، والمؤلف لم يخصّصه لتاريخ الملوك من بني زيان فحسب، فقد جاء الكتاب حافلاً بالنّصوص الشّعرية لعدد من الشّعراء العرب عبر مختلف العصور، كما اشتمل على قصائد، وموشّحات لشعراء مغاربة، وأندلسيين عاصروه من أمثال لسان الدين بن الخطيب، ومحمّد بن أبي جمعة التلالسي، وغيرهم.

7- مجموع القصائد، والأدعية لرودوسي قدور: يضمّ الكتاب قصائد، وأدعية، وموشحات لأعلام جزائريين أغلبهم عاشوا في الفترة العثمانية، كسيدي ابن علي، وابن عمّار، والمنجلاتي، ومحمد بن الشاهد، وغيرهم.

8- ديوان الشاب الظريف: يشتمل الديوان على قصائد، وموشحات شمس الدين محمَّد بن عفيف الدين بن سليمان بن علي بن عبد الله التلمساني، المولود بالقاهرة، و المنتقل بعد ذلك مع والده إلى دمشق، والمشتهر بين معاصريه ب" الشاب الظريف" نسبة إلى ما عُرِف عنه من لعب، ولهو، وعبث، ومجون، حيث كان شاعراً ، ووشّاحا مجيداً خفيف الظل حسن الخلق رقيق اللفظ.

[1]- ينظر: مختار حبار، الخطاب الأدبي القديم في الجزائر، دراسة بيبليواغرافيا، ص109، 110.

9- ديوان أبي مدين التلمساني[1]: الديوان مملوء بالموشحات، والأزجال، والقصائد التي يغلب عليها الطابع الديني لصاحبها أبي مدين شعيب.

10-ديوان أحمد بن الخلوف القسنطيني: يضمُّ الكتاب مجموعة من الموشَّحات، والقصائد لمؤلِّفها شهاب الدين أبي العبّاس أحمد بن أبي القاسم محمّد بن عبد الرّحمن المشهور باسم ابن الخلوف.

11- إرشاد الحائر إلى آثار أدباء الجزائر، لمحمّد بن رمضان شاوش، والغوثي بن حمدان: يشتمل الكتاب على قصائد، وموشحات لأدباء جزائريين مرتبين ترتيبا زمنيا، والكتاب من جمع، وتحقيق أديبين جزائريين معاصرين.

12- فوات الوفيات لمحمّد بن شاكر الكتبي: يشتمل الكتاب على بعض موشحات الأندلسيين، والمغاربة، لمؤلِّفه محمّد بن شاكر بن أحمد بن عبد الرحمن الكتبي الدارانيّ الدمشقيّ، صلاح الدين، وهو مؤرخ، وباحث، وعارف بالأدب.

13- عقود اللآلِ في الموشحات، والأزجال، لشمس الدّين محمّد بن حسن النواجي بن علي بن عثمان النواجي، نسبة إلى قرية (نواج) بالقاهرة،[2] والكتاب يضم مجموعة من موشحات، وأزجال المشارقة، والمغاربة.

---

[1]- ينظر: ترجمة أبي مدين في الكتب التالية: مختار حبار، الخطاب الأدبي القديم في الجزائر، دراسة بيبليوغرافيا، ص 32، 88، عبد الله بن عبد الله التليدي، المطرب بمشاهير أولياء المغرب، ص64، المقري، نفح الطيب ، ج7، ص136، الغبريني، عنوان الدراية، ص22، ابن مريم: البستان ، ص108.

[2]- شمس الدّين محمد بن حسن النواجي، عقود اللآل، ص7، وما بعدها عن الضوء اللامع، ج7، ص229.

في هذه المصادر وجدنا ضالتنا أثناء جمع الموشحات التي تمتُّ بصلة إلى الخطاب الأدبي القديم في الجزائر، ولا ننسى وسائل الإعلام الحديثة، والتقنيات الجديدة التي سهّلت لنا عمليّة البحث، والتنقيب، والتواصل مع مختلف الجهات المعنية، وهو أمرلم يكن ليحصل في العصور السابقة.

ثانيا– أعلام فن التوشيح في الخطاب الأدبي القديم في الجزائر:

مقدّمة في ظهور فن التوشيح في الجزائر:

نشأت الموشحات في الأندلس أواخر القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) لأسباب فنية، واجتماعية معا، وتحت تأثير "الموجة العنيفة من الغناء، والموسيقى، والجوقات، وبتأثيرات مختلفة من البيئة المحلية."[1]

فتربة الأندلس إذن كانت التربة الخصبة لنمو هذا الفن، ونضجه، وبروزه، واستقلاله بذاته، ثم كان لهذا الفن من الذيوع، والانتشار في شتى البقاع، والأقطار ما لم يكن في الحسبان نظرا لإقبال العامة عليه، ولرغبتهم فيه، كونُه صادف هوى في نفوسهم، وشغفا في قلوبهم. وقد شمل هذا النظم كل أنواع اللّهو، والتسلي أوّل الأمر، ثم تمَشَّى في نفوس جميع الناس حتى أصبح نوعا من أنواع الشعر العام، فنظم على أسلوبه الحكماء، والفقهاء في الوعظ، والحكم.[2] هذا من جهة.

ومن جهة أخرى، وبحكم التواصل الحضاري، والثقافي الذي كان بين الأندلس، وسكان شمال افريقيا (المغرب الكبير)، ما لبث أن انتقل هذا الاتجاه الجديد في الشعر إلى بلاد المغرب، وما لبث

---

1 – شوقي ضيف، الفن، ومذاهبه في الشعر العربي، ص451.
2 – ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص219 .

أن شاع بين أدبائها. هكذا تخطى هذا الفن بلاد الأندلس إلى بلاد **الأمازيغ**، وغيرها من بلاد المشرق، وكثير من البلاد الاسلامية، فنبغ فيها شعراء كثيرون، وتفوقوا هم كذلك في نظمهم للموشحات. وهذا ما أكّده ابن سناء الملك في مقدّمة كتابه "دار الطراز" حين قال:"فإنّ الموشحات مما ترك الأول للآخر، وسبق بها المتأخر المتقدم، **وأجلب بها أهل المغرب على أهل المشرق**، وغادر بها الشعراء من متردّم...صار المغرب بها مشرقًا لشروقها بأفقه، وإشراقها في جوه."[1]

وقد كانت الجزائر في عهد الحماديين، وهو يبتدئ من أوائل القرن الخامس الهجري إلى مطالع القرن السابع الهجري.[2] على صلة وثيقة بالأندلس، فالأندلسيون في رحلاتهم إلى الشرق كانوا" يمرون بالجزائر، ويمكثون بها ردحًا من الزمان، فينتفع الجزائريون من علمهم، وأدبهم، وربما استقروا في عودتهم بالجزائر نهائيا. وكان الجزائريون يقصدون الأندلس يستكملون فيها دراستهم، ويرجعون متبحرين في مختلف الفنون. واحتكاك أدبائنا بأدباء الأندلس عندنا، أوعندهم كان له أثره في الحقل الأدبي الجزائري."[3]

هكذا عرف **الجزائريون فن التوشيح في أواخر عهد الحماديين** عند حلول المهاجرين الأندلسيين بالدِّيار الجزائرية، واستقرارهم بها، فحاول الجزائريون كغيرهم النسج على منوالها، إلاّ أنّها لم تنضج إلاّ في العصر الذي تسرب فيه التصوف إلى الأدب الجزائري، هكذا كان علينا أن ننتظر العصر الذي بعده حتى نتعرّف على لمحات هذا الفن الجديد بالجزائر.[4]

---

[1] – ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، ص22.

[2] – عبد الحليم عويس، دولة بني حماد، صفحة رائعة من التاريخ الجزائري، ص255 عن عثمان الكعاك، بلاغة العرب، ص57.

[3] – محمد الطمّار، تاريخ الأدب الجزائري، من ص 61 إلى ص64.

[4] – ينظر: م، س، ص123، 124.

وأكيد أنّ المحاولات الأولى لفنّ التوشيح في الجزائر خلال هذا العهد ضاعت كما ضاعت محاولات الأندلسيين الأولى، وهذا راجع إلى عزوف كتّاب ذلك العصر عن إيرادها في كتبهم حيث اعترف الكثير منهم من أمثال ابن بسّام في كتابه "الذَّخيرة في محاسن أهل الجزيرة" أنَّه لن يتعرَّض لها في كتابه لأنها على غير أعاريض العرب.[1] ومثله فعل عبد الواحد المراكشي في كتابه المعجب.[2]

ومن الشعراء الوشّاحين الذين فرّوا إليها لاجئين محمّد بن عيسى بن محمّد اللخمي الأندلسي المعروف **بابن اللبانة** من أهل مدينة دانية، والمولود سنة 507هـ، وقد نزل بجاية، بعد أن أقام بتلمسان مدّة، واختلف في مكان وفاته، فمنهم من يجعل ميورقة مثواه الأخير، ومنهم من يقول بجاية.[3] " له كتاب"مناقل الفتنة"، و"نظم السلوك في وعظ الملوك"، و"سقيط الدرر، ولقيط الزهر".[4] ولابن اللبانة مجموعة من **الموشحات**، مبثوثة في كتب متفرّقة، كما أنّ له ديوان شعر خاصّ به.[5] ومن رائق تواشيحه ما يشهد بسبقه في موضوعة الغزل نظمها في بحر المديد[6]:

مطلع

شاهِدي في الحُبِّ مِن حُرقي أدمُعٌ كالجمْرِ تَنْذَرِفُ

دور

1– ابن بسّام، الذخيرة، ج1، ص470.
2– ينظر: زكريا عناني، الموشحات الأندلسية، ص11، 12.
3– محمد بن رمضان شاوش، والغوثي بن حمدان، إرشاد الحائر إلى أدباء الجزائر، ص159.
4– ينظر: محمّد بن شاكر الكتبي، فوات الوفيات، تح، إحسان عباس، ج4، ص27، وما بعدها، ينظر: شمس الدين محمد بن حسن النواجي، عقود اللآلِ في الموشحات، والأزجال، تح، أحمد محمد عطا، ص377، ينظر: العماد الأصفهاني الكاتب، خريدة القصر، وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب، والأندلس، ج2، تح، آذرتاش آذرنوش، نقّحه، وزاد عليه، محمّد المرزوقي، محمّد العروسي المطوي، الجيلاني بن الحاج يحي، ص 107.
5– ينظر: محمّد بن رمضان شاوش، والغوثي بن حمدان، إرشاد الحائر إلى آثار أدباء الجزائر، ج1و2، ص159.
6– شمس الدين محمد بن حسن النواجي، عقود اللآلِ في الموشحات، والأزجال، ص73، 74.

تَعجزُ الأوصافُ عنْ قَمَرِ

خدُّه يُدمَى مِن النَّظرِ

بَشَرٌ يَسْمُو على البَشَرِ

قفل

قَدْ بَراهُ اَللهُ مِن عَلقِ مَا عَسَى في حُسْنه أصِفُ ؟

دور

كَيفَ للصَّبِّ الكئيبِ بَقا

والْكَرى عَنْ جَفنه أبَقا ؟

هَلْ يُطيقُ الصَّبَرَ مَنْ عَشِقَا

قفل

شادنًا يَرْمِي مِن الحدَقِ أسهُمًا، قَلْبي لها هَدَفُ ؟

أولا– أعلام فن التوشيح على عهد المرابطين، والموحدين:

تزايدت الهجرات المتبادلة بين سكان الأندلس، والمغرب في منتصف القرن الرّابع الهجري، واشتدت في ظل **المرابطين، والموحدين،** وتوطدت العلاقة بين الشعبين، وقد أدّى ذلك إلى "وحدة

الثقافة بين العدوتين بحيث لا نستطيع أن نفرّق عن أوجه النشاط الثقافي، أوالفكري بين ما هو أندلسي، وما هو مغربي."[1]

وقد أخذ بعض متصوفة الأندلس ينزلون مدن الجزائر طوال النصف الثاني من القرن السادس، فظهر من الصوفية رجال ذوو علم طار صيتهم في الآفاق، وشاعت حركة التصوف في البلاد بحلول متصوفة الأندلس، ونمتها عند الجزائريين الطرق الصوفية السنية التي شاعت بديارهم، شاذلية، وغير شاذلية، ومن كبار نزلائها الصوفي الأندلس **أبو مدين شعيب** نزيل بجاية، ودفين تلمسان، ومنهم **محمد الهواري** دفين وهران، ومنهم **الحسن بن مخلوف الشهير ب: أبركان**.[2]

وفي هذه الفترة بالتّحديد أخذت المدن الأندلسية تتساقط الواحدة تلو الأخرى في يد الإسبان، ففرّ الكثير منهم نحو المغرب"وكان حظ **الجزائر** منهم كبيرا فاستقبلتهم بلادنا بصدر رحب، فأفادوا بمواهبهم، وثقافتهم اللامعة أسواق العلم، والأدب، فراجت رواجا لم ير من قبل...هذه الظواهر كلّها كان لها الفضل الكبير على الأدب الجزائري، فاتسع نطاقه، وأحرز الشعر تقدما من حيث الكيف إذ تنوع في أغراضه، وأسلوبه، فظهرت في هذه الفترة **الرحلة**، **والموشحات**...إذ نبغ عدد لا بأس به من الشعراء، ونظموا في نصرة المذاهب السياسية كمذهب الموحدين، وفي **المدائح النبوية**، وفي الابتهالات الإلهية كالمنفرجة للتوزري القلعي، ونظموا في أغراض شخصية."[3]

والمشهور من موشحات هذا العصر كذلك ما يُنسب **لأبي مدين شعيب بن الحسين** الأنصاري الأندلسي، المولود بحوز إشبيلية، والمستوطن بجاية، والمقبور بالعباد في تلمسان على الأرجح

---

[1]- محمود علي مكي، التراث الحضاري المشترك بين إسبانيا، والمغرب، التراث المشترك الأندلسي المغربي في ميدان التصوّف، ص155،156.

[2]- ينظر: محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، من ص143 إلى 146.

[3]- محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، ص66، ينظر: أحمد توفيق المدني، كتاب الجزائر، ص84.

سنة 594 هجرية، وضريحه بها مشهور مزار، وقد عاصر أبو مدين عهدين عهد الحماديين، وعهد الموحدين، وإن كنا لا نعرف بالتدقيق المدة التى قضاها على عهد الحماديين، فإنها بالتقريب لا تقل عن ست عشرة (16) سنة، غير أن المدة التي قضاها في عهد الموحدين كانت أطول من ذلك، إذ بلغت زهاء سبع، وأربعين سنة.[1] ومن رائق تواشيحه توشيح من مخلع البسيط في موضوع الغزل، حيث يقول فيه:[2]

مطلع

رَكبتُ بحرًا مِنَ الدُّمُوعِ سَفِينُهُ جِسْمِي النَّحِيلْ

فَمَزَّقَتْ رِيحُهُ قُلُوعِي مُذْ عَصَفَت سَاعَةُ الرَّحِيلْ

دور

يَا جِيرةً خَلَفَت عُيُونِي تَجْري عَلى خَدِّي كالعُيُونْ

خَيَّبْتُمُوا في الهَوَى ظُنُونِي مَا هَكَذَا كَانَت الظُنُونْ

مُنُّوا وَلاَ تَطْلُبُوا مُنُونِي فَإِنْ هُجْرانكم مُنُونْ

قفل

وجمِّلوا الدَّارَ بالرُّجُوعِ وبَرِّدُوا لَوْعَةَ العَلِيلْ

---

[1] – ينظر: الغبريني، عنوان الدراية، ص192، ينظر: مختار حبار، الرؤيا، والتشكيل، هامش المدخل، ص28، قام الأستاذ بحساب المدة الأولى بناء على الفارق بين تاريخ وجوده في بجاية، 531هـ، وتاريخ سقوط الدولة الحمادية، 547هـ، والثانية بناء على الفارق بين بداية الدولة الموحدية في الجزائر، 547هـ و تاريخ وفاته سنة 594هـ.

[2] – ديوان أبي مدين: ص81،82، أبو مدين شعيب، الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان، تح، عبد الحميد حاجيات، ص41،42 ، 43.

وَسَامَحُوا الطَّرْفَ بالهُجُوعِ   وَقَصَرُوا لَيْلَي الطَّويلْ

ومن بين الوشّاحين الذين عثرنا على موشحات لهم في هذا العصر **ابن خلف الجزائري**، وقد أشارت إليه أغلب المصادر الأدبية كالمقدمة لابن خلدون، ونفح الطيب للمقري، إلا أنّ هذه المصادر لم تذكر لنا سنة ولادته، ولا سنة وفاته، وكلّ ما ذكرته عن ابن خلف الجزائري أنّه من الشعراء الذين اشتهروا ببرِّ العدْوة (المغرب الكبير) بإنشاد الموشحات، وقد عاش في القرن السابع الهجري الثالث عشر الميلادي، [1] وهو صاحب الموشحة المشهورة[2]:

مطلع

يَدُ الإصْبَاحْ** قَدْ قَدَحَتْ زِنَادَ الأَنْوَارْ**في مجَامِرِ الزّهرِ

دور

دَهْرٌ جذلانْ *** واعْتدَالٌ رِيْعانْ

فَمَا الإظعانْ ***عَن طَلاَ وَغَزْلاَنْ

راقَ الزمانْ ***وشَدَتْ على البانْ

قفل

ذاتُ الجَنَاحْ **وانْثَنَتْ قُدُود الأشجارْ **في الغَلاَئِلِ الخضْرِ

---

[1]– محمد بن رمضان شاوش، والغوثي بن حمدان، إرشاد الحائر إلى أدباء الجزائر، ص304.

[2]– المقري، نفح الطيب، مج 7، ص11. محمّد عباسة، الموشحات، والأزجال الأندلسية، وأثرها في شعر التروبادور، ص190، 191، 192 عن المقتطف.

وابن خزر البجّائي ممّن اشتهروا ببرّ العدوة كذلك بإنشاد الموشحات، وهو من وشّاحي بجاية، ولم تعرف سنة ولادته، ولا سنة وفاته، وكلّ ما يُعرف عنه أنه من وشّاحي الجزائر، وقد اشتهر بموشح في وصف مجالس اللّهو، والطرب، وفيه يقول:[1]

مطلع

ثغرُ الزمانِ الموافِقْ حيّاكَ منه بابتسا مْ

دور

نبِّـهْ من النوم النديمْ فالـزهرُ قد وشّى البطاحْ

وقامةُ الغصنِ القويمْ في الروضِ هزتْهُ الرياحْ

ومسِكـةُ الليلِ البهيمْ نمّتْ بكافورِ الصبـاحْ

قفل

قُمْ فارتضعْ تلك الأبارقْ فالدهرُ يقضي بانتظامْ

دور

شمسُ الحُمّيا في الكؤوسْ قد قابلتْ شمسَ النهارْ

تُجلى كما تُجلى العَروسْ من تحت رَيْحانِ العذارْ

1- المقري، نفح الطيب، مج 7، ص 11، أزهار الرياض، ج2، ص212، محمّد عباسة، الموشحات، والأزجال الأندلسية، وأثرها في شعر التروبادور، ص192.

ذاكَ التمنّي للنفوسْ عودٌ تجلّى أو عُقارْ

يا حبّذا عيشٌ موافِقْ والحرُّ في أسرِ الغلامْ

ثانيا – أعلام فن التوشيح على عهد الزيانيين:

يستمرّ خلال عهد الزيانيين سقوط المدن الأندلسية في أيدي الإسبان الذين تمكنوا من الإستيلاء على غرناطة سنة 1492م، وهو ما أدّى إلى نزوح الأندلسيين إلى بلاد المغرب العربي، وخصوصا الجزائر التي توطَّدت علاقتها بالأندلس أكثر من ذي قبل، حيث انتشر الأندلسيون في حواضرها، ومن أهمها تلمسان التي كانت على صلة وثيقة بالأندلس، وينزلها من صوفية الأندلس ابن سبعين نزيل بجاية، كما ينزلها أبو الحسن الششتري[1]، وغيرهم، وقد حمل هؤلاء إليها بطبيعة الحال علومهم، وآدابهم، وفنونهم.[2] فكان لهم أثر كبير في ازدهار الأدب الجزائري، وفي ترويج سوقه.[3]

وسرعان ما ظهرت شخصيات أدبية كثيرة اشتهرت بنظمها للموشحات، نذكر من بينها: **أبو عبد الله محمّد بن البناء التلمساني**، المراكشي مولدا سنة 634هـ، ومنشأ، والتلمساني دارا، ووفاة سنة703هـ، وقد تعلّم على أشهر علماء مراكش، ثم انتقل إلى تلمسان، وهو أديب بارع عارف بالتاريخ، والأسانيد، له العديد من المؤلفات أشهرها كتاب في تراجم علماء الأندلس" الذيل،

---

[1]– شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي في عصر الدول، والإمارات، ص 118.

[2]– ينظر: محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، ص109.

[3]– ينظر: م، س، ص123، 124.

والتكملة لكتابي الموصول، والصلة"[1] وعنه يقول يحي بن خلدون إنه كاتب، وشاعر، وله **موشحات** محكمة الصنعة.[2] هذه عينة من إحداهن: [3]

مطلع

مَـنْ أَطْلَعْ فَوْقَ مَايِسِ الرَّيْحَانِ   بَدْرَ الأُفُقْ

يَهْتَزُّ مَنعَهَا عَلَى كُثْبَـانٍ   تَحتَ العَسَقْ

دور

مَنْ نَمَقَ خَدَّهُ بِرَوْضٍ أَنَف   بَـادِي القَطْفِ

وَطَـرَّزَهُ بِسَالِفِ مُنْعَطِف   رَقَم الصُّحُفِ

وَالثَّغْرُ غَدَا لـدره كَالصّدف   قدْ أَنْبَت فِي

قفل

مّـرَجٌ قَدْ زَانَهُ مِنَ المرْجَانِ   بِالشَّهْدِ سَنَقْ

لَوْ جَـادَ عَلَى فُؤَادِ الظَّمْآنِ   أطْفَى حَـرقْ

دور

1- محمّد بن رمضان شاوش، والغوثي بن حمدان، إرشاد الحائر إلى آثار أدباء الجزائر، ج1و2، ص399 ، ص395.

2- ينظر: يحي بن خلدون، بغية الرواد، ص12.

3- يحي بن خلدون، بغية الرواد، ج1، ص62،61، محمّد بن رمضان شاوش، والغوثي بن حمدان، إرشاد الحائر إلى آثار أدباء الجزائر، ص396، 397، 398.

بَدْرٌ أَزْرَاه تَبَدَّتْ فَلَكَا   قَلْبِي مملِكَا

عَيناهُ مِن الهَوَى دَمْعِي سَفَكا   فِيه اشْتَرَكَا

قدْ أشْبَهَتْ المهَا لحَظَا فَتَكَا   والخَالُ حَكَى

قفل

مِسْكا مُسْتَمْسِكا عَلَى السُوسَان   غضّ عبقْ

يَهْدي كَنسيمِ جنّةِ رضوانِ   للمستنشقْ

دور

حَالي مُذْ غِبْتَ حائِل يا قمَر   حال الكدرْ

أنْسي بالليلِ مع نظم الدُّررْ   نقر الوترْ

إنْ كنْت جهِلت أدمُعي كالمطر   قَل، أوسهرْ

ومنهم **الشّاب الظريف،** وهو شمس الدين محمّد بن عفيف الدين بن سليمان بن علي بن عبد الله التلمساني، ولد بالقاهرة سنة 661هـ، ثم انتقل مع والده إلى دمشق، واشتهر بين معاصريه ب" الشاب الظريف"، وسبب التسمية يرجع إلى ما عُرف عنه من لعب، ولهو، وعبث، ومجون، فقد كان شاعراً مجيداً خفيف الظل حسن الخلق رقيق اللفظ. توفي بدمشق سنة 688 هـ، وهو في ريعان

الشباب لم يتخط بعد السابعة، والعشرين من عمره.[1] وقد خلّف الشاب الظريف موشّحات طريفة تجدها مبثوثة في ديوانه، حيث يقول في واحدة منها:[2]

مطلع

قَمَرٌ يَجْلُو دُجَى الغَلَسِ بَهَرَ الأَبْصَارَ مُذْ ظَهَرا

دور

آمِنٌ مِنْ شُبْهَةِ الكَلَفِ

ذُبتُ فِي حِبِّهِ الكَلَفِ

لَمْ يَزَلْ يَسْعَى إلى تَلَفِي

برِكَابِ الدّلِّ وَالصّلْفِ

قفل

آه لَوْلا أَعْيُنُ الحَرَسِ نِلْتُ مِنْهُ الوَصْلَ مُقْتَدِرَا

دور

يَا أَمِيراً جَارَ مُذْ وُلِيا

1- ينظر: ديوان الشاب الظريف، تحقيق شاكر هادي شكر، ص17. ينظر: محمّد بن شاكر، فوات الوفيات، ص211، ينظر: عمر موسى باشا، محاضرات في الأدب المملوكي، والعثماني، ص104.

2- ديوان الشاب الظريف، ص 294،295، نفح الطيب، المقري التلمساني، تح، احسان عباس،ج2 ، ص556،557، محمّد بن شاكر الكتبي، فوات الوفيات، تح، إحسان عباس، ج4، ص77،78، ديوان الموشحات المملوكية في مصر، والشّام، جمع، وتح، أحمد محمّد عطا، من ص9 إلى ص12، مصطفى السقا، المختار من شعر الموشحات، ص286.

كَيْفَ لا تَرْثِي لِمَنْ بُليا

فَبِثغرٍ مِنْكَ لِي جُلِيا

قَدْ حَلا طَعْماً وَقَدْ حَلِيا

قفل

وَبِمَا أُوتِيتَ مِنْ كَيَسٍ   جُدْ فَمَا أَبْقَيْتَ مُصْطَبِرا

ومنهم **أبو عبد الله محمّد بن أبي جمعة التلاليسي التلمساني** المتوفي على الأرجح سنة767 هـ، وهو طبيب، وشاعر، وأديب، من أهل تلمسان، وقد برع في الطب، وذاع صيته، فقربه السلطان أبو حمو موسى الثاني، واتخذه طبيبا لنفسه، [1] وقد ترك لنا شعرا غزيرا في المولديات، وفي أغراض مختلفة، كما ترك لنا **مجموعة من الموشحات** بعضها مبثوث في كتاب زهر البستان، وبغية الروّاد ليحي بن خلدون[2]، وهذه عينة من إحدى موشحاته [3]:

مطلع

يَا وَيْحَ صَبٍّ بَانَ عَنْهُ الشَّبَابُ *وَأَوْدَعَ* لَهِيبَ وَجْد عِنْدَمَا وَدَعُوا

دور

1– ينظر: المقري، نفح الطيب، مج7، ص129. ينظر: عادل نويهض، معجم أعلام الجزائر، ص 63، ينظر: محمّد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، ص185.

2– ينظر: يحي بن خلدون، بغية الروّاد، ج2، ص221،195، ينظر: المقري، أزهار الرياض، ج 1، ص246 . ينظر: مؤلف مجهول، زهر البستان، ص188،187، ينظر: محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، من 185 إلى 187.

3– يحي بن خلدون، بغية الرواد، ج2، ص195، مؤلف مجهول، زهر البستان، ص283، 284.

أَوْدَى بِهِ الوَجْدُ وَفَرْطَ الجَوَى

وَهَدَّ مِنْهُ الشَّيْبُ كُلَّ القِوَى

ولاَ لَهُ مِمَّا اعْتَرَاهُ دَوَا

قفل

مَنْ فَقَدَ الخِلاَّنَ مِثْلِي، وَشَابَ*مَا يَنْفَعُ* أَلاَ لَيَالِي الوَصْلِ لَو يَرْجِعُ

دور

آهٍ لأَيَّام الصِّبَا لَوْ تَعُودْ

كَأنَّ بِهَا قَدْ لاَحَ بَدرُ السُّعُودْ

تَرَى بها رِيَبُ الزّمَانِ يَعُودْ

قفل

لهْفِي عَليهَا مَا لهَا مِنْ أيّاب* فَالأَدْمُعُ* تَنْهَلُ وَالأَجْفَانُ لاَ تَهْجَعُ

وكان **أبو حمو موسى الزياني الثاني** نفسه **وشّاحا**، وقد ولد في غرناطة بالأندلس سنة718هـ، حيث كان أبوه مقيما بها، وهو الذي استرد ملك آبائه من المرينيين، وتولى عرش تلمسان سنة 760هـ، وقد توفي مقتولا بتلمسان سنة 791 هـ، وكان ذا حظ وافر من العلم، والأدب يقرض الشعر، ويحب أهله، وله كتاب حسن في السياسة سماه" واسطة السلوك"، وله العديد

من القصائد، والموشحات المولدية، منها الموشّح المخمَّس الذي مطلعه: ذرفت لتذكار العقيق دموعي." [1] وهذا مقطع منه:

ذَرَفْتُ لِتِذْكَارِ العَقِيقِ دُمُوعِي ** وَازْدَادَ شَوْقِي لِلْحِمَى، وَوُلُوعِي

وَالحُبُّ شَبَّ أَوَارَهُ بِضُلُوعِي** مَنْ لِي بِشَمْلٍ بِالحِمَى مَجْمُوعُ

وَيَجْبُرُ قَلْبَ بِالنَوَى مَصْدُوعُ

هَبَّ النَّسِيمُ مِنْ أَرْضِ نَجْدٍ شَاقَنِي** وَالبَرْقُ أَرَقَنِي سَنَاهُ، وَرَاقَنِي

وَالذَنْبُ عَنْ وَصْلِ الأَحِبَّةِ عَاقَنِي**وَجَرَتْ دُمُوعِي كَالعَقِيقِ، وَخَانَنِي

صَبْرِي، وَكَانَ الشَّوْقُ أَصْلَ خُضُوعِي

حُبِّي شَفِيعٌ لِلْحَبِيبِ إِنْ أَعْرَضَا ** وَالحُبُّ بَابٌ لِلْشَّفَاعَةِ، وَالرِّضَا

لَكِنَّنِي ضَيَّعْتُ فِيمَا قَدْ مَضَى ** رُمْتُ المِسِيرَ فَلَمْ يُسَاعِدْنِي القَضَا

وَلَكُمْ نَشَرْتُ إِلى الرَّحِيلِ قُلُوعِي

قَضَيْتُ عُمْرِي فِي لَعَلَّ وَفِي عَسَى*** وَالعَبْدُ يَرْغَبُ فِي الصَّبَاحِ، وَفِي المِسَا

فِي زَورَة تَمحُو لَهُ مَا قَدْ أَسَا*** وَالقَلْبُ مُنْفَطِرٌ يَذُوبُ لَهُ أَسَى

وَالدَّمْعُ مُنْحَدِرٌ كَمَا اليُنْبُوعُ

---

[1] – يحي بن خلدون، بغية الرواد ج2، من264 إلى 269، مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، إيقاعه الداخلي، وجماليته، ص156.

ومنهم كذلك **أحمد الخلّوف القسنطيني**[1] وهو شهاب الدّين أبي العبّاس أحمد بن أبي القاسم محمّد بن عبد الرّحمن المشهور بابن الخلوف، ولد في قسنطينة سنة 829هـ، وانتقل به أبوه بعد ولادته إلى مكة لآداء فريضة الحجّ، وفيها نشأ الشّهاب، فحفظ القرآن الكريم، ثم هاجر إلى تونس في نحو الخامسة، والعشرين من عمره، وقد اجتاح تونس سنة 899 هـ طاعون توفي فيه الشهاب بن خلوف مخلّفا ديوان شعر في مختلف الأغراض، وديوان آخر في المديح النبوي سمّاه "جنا الجنّتين"[2]، وقد ترك الشهاب بن خلوف الكثير من الأزجال، والموشّحات، وهذه عينة من إحدى موشحاته[3]:

مطلع

جَرَدَ الأُفُقُ صَارِمَ الفَجْرِ مِنْ جَفِيرِ الغَسَقْ

فَتَوَارَتْ لِزَاهِرِ الزَّهْرِ فِي كَمَا الشَّفَقْ

دور

نَسَجَ الصُّبْحُ آيَةَ الدُّجَنِ * بِنُصُولِ الخِطَابِ

وَجَلاَ الشَّمْسَ مُبْدِعَ الحُسْنِ*فِي جِهَار السَّحَابِ

وَرَقَى الطَّيْرُ مِنْبَرَ الغُصْنِ*وَأَجَادَ الخِطَابَ

قفل

وَجَرَى دَمْعُ مُقْلَةِ القَطْرِ لابْتِسَامِ الأُفُقْ

1- ينظر: مختار حبار، الخطاب الأدبي القديم في الجزائر، دراسة ببليوغرافيا، ص152، 153، 154.

2- ينظر: شوقي ضيف تاريخ في عصر الدول، والإمارات ، ص143، 145، 146.

3- أحمد الخلوف، الديوان، ص210.

وَلَوَى فرق وَجْنة النَّهْرِ صَدْغَ ظِلِّ الوَرَقْ

دور

أطلع الرّاح في سما الطاس*نيرات الحبب

وقد افتَرَ مَبسم الكَاسِ*عن ثَنايا الضربْ

وصَفا أذْن يَانع الآس* بِسَماع الطَّربْ

قفل

وعل العودُ هاتفَ القَمري بالهَوى قَد نَطقْ

وتَهَادت عَرائسُ الزَّهْرِ في حُلَى النَّسَقْ

ثالثا – أعلام فن التوشيح على عهد العثمانيين:

ونمضي إلى العهد العثماني، وخلاله انتقلت السلطة من"الزيانيين في تلمسان إلى العثمانيين في الجزائر، في بداية القرن العاشر، وانتقل معها تقليد إحياء المولد النبوي الشريف، وكان الموشّح على اختلاف نظومه هو سيِّد ما يُعدّ، وينشد في تلك الموالد، وقد برِع في نظم التوشيح المولدي على هذا العهد العثماني، زمرة من الشعراء توارثوا فنّ التوشيح خلفا عن سلف، حتى كوّنوا بذلك ما يمكن أن نسمّيه مدرسة التوشيح الجزائريّة."[1]

[1]– مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، إيقاعه الداخلي، وجماليته، ص157.

ومن أشهر أعلامها **الشيخ أبو العبّاس أحمد المنجلاتي**، وأرجح الظن أنّه عاش في أواخر القرن العاشر، أوبداية القرن الحادي عشر.[1] ينتسب إلى بلدة منجلات الواقعة في القبائل الكبرى، وحاضرتها بجاية، برز نجمه في المديح النبوي، وقد جعله ابن عمار في هذه الصناعة ثالث اثنين هما البوصيري وابن الفارض، وله ديوان قصائد مولدية تزري بالأزهار الندية.[2] فمن ذلك موشّحه السمطي[3] نلت المرام [4] الذي احتفى بمعاني الحبّ الإلهي، وقد تناول فيه المنجلاتي وحدة الوجود المنبثق من النّور المحمّدي[5]:

بِاللهِ حَادِى الْقِطَارِ * قِفْ لِي بِتِلْكَ الدِّيَارِ * وَاقْرَ السَّلاَمْ

سَلِّمْ عَلَى عَرَبْ نَجْدِ * وَاذْكُرْ صَبَابَةَ وَجْدِى * كَيْفَ يُلاَمْ

مَنْ بَادَرَتْهُ الدُّمُوعُ * شَوْقًا لِتِلْكَ الرُّبُوعِ * مَعَ المَقَامْ

وَقُلْ لِعَرَبِ جِيَاد * سُكْنَاهُمْ فِي فُؤَادِى * ذِكْرُ الخِيَامْ

ومنهم محمّد بن أحمد بن راس العين، وهو من الوشّاحين البارزين، ومن شعراء المجون والهزل، عاش في القرن الحادي عشر الهجري، ولا يُعرف بالضبط متى وُلد، ولا متى توفّي، ولكن هناك

---

[1]– ينظر: سيدي ابن علي، أشعار جزائرية، تحقيق، ودراسة أبي القاسم سعد الله، ص31، ينظر: مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، رسالة دكتوراه، من ص116 إلى ص119.

[2]– ينظر: ابن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، ص 35، ينظر: مختار حبار، الخطاب الأدبي القديم في الجزائر، من ص 102 إلى ص 105.

[3]– ابن عمار، نحلة اللّبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، من ص28 إلى ص31، الحفناوي، تعريف الخلف برجال السّلف، القسم"ب"، ص86.

[4]– الموشّح من بحر المجتث، ونفعيلاته: (مستفعلن/ فاعلن/...)بإضافة تفعيلة في القسم الأخير: مستفعلان للخروج على المألوف، على عادة الوشاحين.

[5]– مختار حبار، مدرسة التوشيح الجزائرية، (ق12هـ– 18م)أعلامها، ومكونات بناها الدلالية، والشكلية، مجلة دراسات جزائرية، ع1، جوان،1997، الجزائر، ص 81.

بعض التواريخ في حياته تساعدنا على تحديد زمانه، فقد وُجد له موشّحا موضوعة التباغة(الدخّان) كتبه سنة 1027هـ، كما وُجد خطُّه على نسخة من كتاب "رقم الحلل" لابن الخطيب، تعود إلى سنة 1058هـ، ومعنى هذا أنّه كان ما يزال حيًّا عندئذٍ، وقد كان ابن راس العين شخصيّة مرموقة في وقته، إذ كانوا يلقّبونه بالرّئيس، والكاتب البليغ، ونحو ذلك.[1] وله الموشح التالي في موضوع التباغة(الدخّان) يقول فيه:[2]

مطلع

اسْقِنِيهَا تَبَاغَة تُجَلاَّ فِي حُلاَ السَّبْسى

شُرْبُهَا فِي الدُّجَى مَعْ الاخْوَانِ جَالِبُ الأُنْسِ

دور

اسْقِنِيهَا وَدَعْ كَلاَمَ اللاَّحِ فَهُوَ عِنْدِي مُحَالْ

لاَ تُعَطِّلْ شَرَابَهَا يَا صَاحِ فَهِي عِنْدِي حَلاَلْ

شَمْعُهَا يُغْنِي عَنِ الصَّبَاحِ فِي ظَلاَمِ اللَّيَالْ

قفل

شُرْبُهَا لَيْسَ يُفْسِدُ العَقْلاَ لِذَوِي الحِسِّ

كُلُّ مَنْ ذَمَّ شُرْبَهَا جَهْلاً فَهْوَ فِي بَخْسِ

[1] - ينظر: سيدي ابن علي، أشعار جزائرية، ص29،28، ينظر: أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج2، ص277، ينظر: محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، من ص 232 إلى257.

[2] - أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج2، ص 277، 278 عن كنّاش المكتبة الوطنية، تونس، رقم529.

ومنهم محمّد بن محمّد بن محمّد المهدي بن رمضان بن يوسف العلج، والمشهور **بابن علي** المولود سنة 1090[1]، ويبدو أنّ أسرته قد جاءت إلى الجزائر في القرن 10هـ، وقد تكون من الأعلاج، فهي إذن كرغلية كما اشتهر بذلك أبناء، وأحداد العثمانيين في الجزائر، ومن الأرجح أن يكون شاعرنا ابن علي من مواليد 1090، وعلى الأرجح أنّه يكون قد توفي سنة1169هـ."[2] وكان ابن علي" فقيها مفتيا، وقاضيا على المذهب الحنفي، وشاعرا مجيدا مكثارا، جمع في شعره بين القصيدة التقليدية، والموشح المولدي، وله في ذلك ديوان جمعه بنفسه، ولكنه ما يزال في حكم الضياع، وقد حقّق أبو القاسم سعد الله جزء منه.[3] واخترنا نحن من موشّحاته موشّح في حبّ الرّسول صلّى الله عليه، وسلّم، ومن ذلك قوله:[4]

مطلع

إِلَيْكَ يَا سَيِّدَ الْمِلاَحِ * وَمُنْتَهَى الحُسْنِ وَالْجَمَالِ

رَسُولُ شَوْقِي أَتَاكَ يَشْكُو * مِنْ شِدَّةِ التِّيهِ وَالدَّلاَلِ

دور

صِلْنِي تَرَى الودَّ كَيْفَ يَحْلُو * وَدَعْ مِنَ الصَدِّ وَالجَفَا

وَ عَلِّلِ الصَّبَ فَهْوَ يَسْلُو * بِأُنْسِكَ الرَّائِقِ الصَّفَا

1- ينظر: أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي،ج2، ص314، وما بعدها. ينظر: مختار حبّار، الشّعر الصوفي القديم في الجزائر، رسالة دكتوراه، ص135، وما بعدها.

2- ينظر: سيدي ابن علي، أشعار جزائرية، ص23،22،21، ينظر: أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي،ج2، ص314، وما بعدها.

3- مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، إيقاعه الداخلي، وجماليته، ص157.

4- ابن عمار، نحلة اللبيب، ص81،80، سيدي ابن علي، أشعار جزائرية، ص 97، 98.

لِمَاَ فَشَا الـحُبُّ صَارَ يَتْلُو * مِنْ ذَلِكَ الرَّسْمِ أَحْرُفَا

قفل

مُحَمَّدٌ أَنْتَ هُوَ رَاحِى * وَ أَنْتَ رُوحِي وَ أَنْتَ بَالِ

فَلاَ تَدَعْنِى أَظَلُّ أَشْكُو * مِنْ ذَلِكَ الوَجْهِ يَا غزَالِ

دور

رفقًا على هَائم مُعَنَّى * دُمُوعُه حَاكَتْ الدُّررْ

جَنى بِحُكْم الغَرام حينَا * و خَانَهُ الصَّبرُ إذْ نَفرْ

لَو كَان يَدرى الوصَالَ هيْنا * تُفِيدُه الشَّمْسُ والقَمَرْ

قفل

لَطَار مِنْ غَيْر مَا جَناحْ * حِرْصًا عَلى دَوْلَةِ الوِصَالْ

فَالشَّوْقُ لاَ يَنْطَفِي وَيذْكُو * لا سِيمَا عِنْدَ الاتِّصَالْ

ومنهم أبو العباس **أحمد بن عمّار بن عبد الرّحمن بن عمّار الجزائري،** وهو من كبار علماء الجزائر في القرن12هـ، ولد حوالي 1119، وعاش إلى ما بعد1205.[1] له موشحات نبوية بديعة مبثوثة في كتابه" نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب"، وقد أشار فيه أنه خلّف ديوان شعر

[1]– ينظر: سيدي ابن علي، أشعار جزائرية، ص 24، وما بعدها، ينظر: الحفناوي، تعريف الخلف، قسم"ب"، ص83، ينظر: تاريخ الجزائر الثقافي، ج2، ص233، وما بعدها.

ما يزال مفقودا إلى اليوم، وله كذلك كتاب "لواء النصر"[1] وممّا أثبته ابن عمّار في رحلته المشهورة موشّح كما يقول الدكتور مختار حبار "فاق كلّ الحدود، والقيود في الطول، فقد بلغ بحساب الأسطر زهاء مائتين، وسبع عشرة، وذكر ابن عمار أنّ له من هذا النمط غيره في المديح النبوي."[2] وهذه عينة منه:[3]

مطلع

يَا نَسِيمًا بَاتَ مِنْ زَهْرِ الرُّبَا يَقْتَفِى الرُّكْبَانْ

احْمِلَنَّ مِنِّى سَلاَمًا طَيِّبَا لأُهَيْلِ الْبَانْ

دور

اقْرَأَنَّ مِنِّى سَلاَمًا عَبِقَا * أَنْ بَدَتْ نَجْدُ

أَن لِي قَلْبًا إِلَيْهَا شَيِّقَا * شَفَّهُ وَجْدُ

وَفُؤَادِي يَجْتَنِيهَا حرفَا * وَضنًي يَعْدُو

قفل

وَدُمُوعُ العَيْنِ تهمى سُحُبَا فطْرُهَا هَتَّانْ

---

1 – ينظر: مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، إيقاعه الداخلي، وجماليته، ص157، 158، ينظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي في عصر الدول، والإمارات، ص119، 120.

2 – مختار حبار، مدرسة التوشيح الجزائرية، (ق12هـ– 18م)أعلامها، ومكونات بناها الدلالية، والشكلية، مجلة دراسات جزائرية، ع1، جوان،1997، الجزائر، ص 89.

3 – ابن عمّار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، من ص 16 إلى ص27.

وَالكَرَى عَنْ مُقْلَتِي قَدْ غَضِبَا   وَجَفَا الأَجْفَانْ

دور

يَا رعى الله فُؤادي كَم لَه   *   للْحِمَى تَوْقُ

كُلَّما حَثَّ الرَّكَاب بُزْلَه   *   هَـزَّهُ شَوْقُ

وحَنينَا يَتقضَّى لَيْلُه   *   إنْ سَرى بَرْقُ

قفل

لا تَسَلْ عَنِّي إذا مَا أطْرَبَا   سَائقُ الأظْعانْ

وَبآرام اللِّوى قَدْ شَببا   وَظَبا نُعْمــانْ

ومنهم **محمّد بن الشّاهد** الجزائري، عاش ما بين النصف الأخير من القرن الثاني عشر، والنصف الأول من القرن الثالث عشر الهجري، عمّر طويلا حتّى أدركه الاستعمار الفرنسي، وعايش عددا كبيرا من أدباء الجزائر أمثال: سيدي بن علي، وأحمد بن عمار، وابن ميمون، وابن حمادوش، وابن سحنون، وأبي راس الناصري ، خلّف ديوان شعر ما يزال إلى اليوم في حكم الضّياع، ولم يصل إلينا من آثاره إلاّ بعض القصائد، والموشحات المتناثرة في بعض المظان، كمجموع القصائد، والأدعية لرودوسي قدور، ورحلة ابن عمار، وأشعار جزائرية لأبي القاسم سعد الله.[1] وقد اخترنا من موشّحات سيدي محمّد بن الشاهد موشّح في مدح الرّسول صلّى الله عليه، وسلّم، وفيه يقول:[2]

[1]- ينظر: مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، إيقاعه الداخلي، وجماليته، ص158.
[2]- رودوسي قدور، مجموع القصائد، والأدعية، من ص94 إلى ص103.

مطلع

يَا غُرَّةَ اليُمْنِ يَا رَبِيعُ   أَهْلَلْتَ بِالطَّالِعِ السَّعِيدْ

أَنْتَ لَنَا الْمَوْسِمُ الرَّفِيعُ   بِالْمُصْطَفَى فُقْتَ كُلَّ عِيدْ

دور

أَهْلاً بِأَيَّامِكَ الْحِسَانِ   ذَاتِ الْمَسَرَّاتِ وَالْهَنَا

يَعْذُبُ فِي أَيِّمَا لِسَانِ   ذِكْرُكَ يَا بَاهِرَ السَّنَا

أَقْبَلْتَ بِالأُنْسِ وَ الأَمَانِ   وَالخَيْرِ وَ اليُسْرِ وَالْمُنَا

قفل

فَحُسْنُكَ البَاهِرُ البَدِيعْ   فِي كُلِّ عَامٍ وَافَى يَزِيدْ

للهِ مَا ضَمَّتِ الضُّلُوعْ   مِنْ حُبِّكَ الوَافِرِ الْمَدِيدْ

وبعد، فإنّ الذي نخلص إليه هو أنّ عدد موشّحات الخطاب الأدبي القديم في الجزائري أكثر ممّا نتصوّره، فهي لا تُعدُّ، ولا تُحصى، كما أنّ أغلبها ما يزال مركونًا في رفوف المكتبات العربية، والعالمية، وفي المساجد، والزوايا، وما وجدناه من مطبوع منها نزر قليل، والمخطوط منها جمّ، وغفير لا يزال يحتاج إلى سواعد قويّة، وإلى جهود جبّارة لبعثه، والتّعريف به.

وقد حاولنا نحن في هذا المدخل أن نعرّف بأعلام فنّ التوشيح في الخطاب الأدبي القديم في الجزائر، منذ ظهوره على عهد الحماديين، إلى غاية ازدهاره خلال عهد العثمانيين، وهو العهد الذي شهد فيه هذا الفن نشاطا واسعا لم يشهده من قبل، بفضل كوكبة من الوشاحين الذين أسّسوا ما يمكن أن نسمّيه بمدرسة التوشيح الجزائرية.

نؤكّد فنقول: حتّى، وإن اشتغل الباحثون بالأدب الجزائري القديم في الآونة الأخيرة، فإنّه لم ينل بعد حقّه من العناية، حتّى ينتفع الطّلاب بدراسته كما انتفعوا بغيره، وهذا لن يكون إلاّ بتضافر الجهود، وتكاثف الأيدي من أجل بعث هذا التراث المجيد من جديد، وتحقيقه تحقيقا علميّا يليق به.

وإنّ هذا العدد من الوشّاحين الجزائريين الذين تمكنّا من العثور على موشّحات لهم، إن كان يدل على شيء، فإنّما يدلّ على نهضة الأدب الجزائري خلال العهود التي تعاقبت عليه، خاصّة عهد العثمانيين، وهو ما يدحض أقوال بعض المغرضين الذين يتّهمون هذا العصر باضمحلال الثقافة، وانحطاط مستوى الأدب، وهو اتهام لا أساس له من الصحّة، و"حكم جائر، كُتب له أن يذيع، ويشيع على الألسنة، وأن يلقى أستارا صفيقة...تحجب حقائقه العلمية، والأدبية عن أنظار الباحثين المعاصرين، بحيث لا نسمع منهم إلا كلاما معادا مكرّرا عن تعطّل النهضة العربية فيه، وجفاف ينابيعها الثرّة...وهو كلام يُلقى على عواهنه دون فحص، وبحث."[1] فإذا بهم "يكاشفون ما يدلُّ على حيوية الحياة الثقافية في هذا العهد.[2]

---

[1] – شوقي ضيف، في التّراث، والشّعر، واللّغة، ص44.

[2] – أبو القاسم سعد الله، مقدمة الطبعة الثانية من كتابه "تاريخ الجزائر الثقافي"، ج2.

هكذا صاحبت نشأة الموشّحات في الجزائر الأدباء خلال مراحل حياتهم، فأنتجوا لنا أدبا متميّزا يُعدّ بحقّ تحفة الزائر لتراث الجزائر، ويحمل الملامح الأدبية الخاصّة بهذا الشّعب الاسلامي الأمازيغي العربي الأبِيّ.

الفصل الأوّل: في البناء المعماري

- تمهيد في مفهوم الموشّح.

أوّلا- بناء الموشّح المعيار.

ثانيا- خروج الموشح عن المعيار

تمهيد في مفهوم الموشح:

1- التّحديد اللّغوي :

جاء في **لسان العرب** مادة وشح: من الوِشاحُ، والإِشاحُ، والوُشاحُ: كُلُّهُ حَلْيُ النساءِ، كِرْسانِ مِنْ لُؤْلُؤٍ، وَجَوْهَرٍ مَنْظُومَانِ مُخالَفٌ بَيْنَهُمَا مَعْطُوفٌ أَحدُهما عَلَى الْآخَرِ، تَتَوَشَّحُ المرأَةُ بِهِ، وَمِنْهُ اشْتُقَّ تَوَشَّحَ الرجلُ بِثَوْبِهِ، وَالْجَمْعُ أَوشِحةٌ، ووُشُحٌ، ووَشائِحُ...ووَشَّحْتُها تَوْشِيحاً فَتَوَشَّحَتْ هِيَ أَي لَبِسَتْهُ؛ وتَوَشَّحَ الرجلُ بِثَوْبِهِ، وَبِسَيْفِهِ، وَقَدْ تَوَشَّحَتِ المرأَةُ، واتَّشَحَتْ [1]

2- التّحديد الاصطلاحي:

والموشح عند **ابن خلدون** فن استحدثه أهل الأندلس :"ينظمونه أسماطا أسماطا، وأغصانا أغصانا يكثرون من **أعاريضها** المختلفة. ويسمون المتعدد منها بيتا واحدا، ويلتزمون عند قوافي تلك الأغصان، وأوزانها متتاليا فيما بعد إلى آخر القطعة، وأكثر ما تنتهى عندهم إلى سبعة أبيات. ويشتمل كل بيت على أغصان عددها بحسب الأغراض، والمذاهب، وينسبون فيها، ويمدحون كما يفعل في القصائد. وتجاروا في ذلك إلى الغاية، واستظرفه الناسُ جُمْلَةً الخاصَّة، والكافَّةُ لسهولة تناوله، وقرب طريقه" [2]

والموشّح عند **ابن سناء الملك** " كلام منظوم على وزن مخصوص، وهو يتألف في الأكثر من ستة أقفال، وخمسة أبيات، ويقال له: التام، وفي الأقل من خمسة أقفال، وخمسة أبيات، ويقال

---

1 – ابن منظور، لسان العرب مادة وشح، ينظر: محمّد الإفراني، المسلك السّهل، ص99 عن أنوار التجلّي، ج1، ص36.

2 – ابن خلدون، المقدمة، ج1، تح، خليل شحادة، وسهيل زكار، ص817.

له: الأقرع، فالتام ما ابتدئ فيه بالأقفال، والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات."[1]"ونظم تشهد العين أنه نثر، ونثر يشهد الذوق أنه نظم" [2]

وقد تعني الكلمة معاني بلاغية كثيرة نحن في غنًى عنها لأنّ الذي يهمُّنا هنا هو:" دلالتها على قالب من قوالب الشعر العربي عُرف على مدى الأيام باسم الموشحات، أوالتوشيح، أوالموشح، وعرف الناظم فيه باسم الوشّاح."[3]

أوّلا– بناء الموشّح المعيار:

تشتمل الموشحات على مجموعة من البنى الصغرى التي تشكل البنية الكلية، بحيث يتم الانتقال من وحدة إلى أخرى وفق تدرّج، ونظام محكم، ومن أجل أن نحدّد العلاقة الموجودة بين هذه الوحدات لا بدّ أن نكسّر النصّ إلى وحدات صغرى، لنُقيم" الصّلة بينها، وبين مداخلاتها. وهذه العمليّة لا بدّ أن تتضمّن التّمييز بين وحدة، وأخرى من حيث قدرة الوحدة على الحركة، وبكلّ تأكيد فإنّ الوحدات لا تتماثل من حيث هذه القدرة."[4]

وينبني الموشح المعيار معماريًّا على وحدات أساسيّة هي: المطلع، والقفل، والبيت، والدور، والجزء، والفقرة، والخرجة، وحتى يتلخّص، ويتشخّص، وينتقل ما ندركه تنظيرا إلى أن نعاينه تطبيقا سنأخذ نماذج للتطبيق نوضّح من خلالها أجزاء الموشّح، وكيفيّة بنائه، وسَنَتَخيَّرُ من بين ما جمعناه مقاطع من أحسن الموشحات تاركين ما تبقى لدراسات أرحب، وأشمل، ولا بدَّ أن نشير إلى أننا

---

1 – ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، ص25.

2- م، س، ص22.

3 – زكريا عناني، الموشحات الأندلسية، ص18□17.

4 – عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة، والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ص93.

سنذكر في آخر هذه الدّراسة كلّ موشّح ذكرنا المثال منه؛ ليكون أُنس المتعلم بها أكثر، وعِلمه بها في نفسه أرسخ كما قال ابن سناء الملك، وأولى هذه البنى التي صادفتنا في طريق التحليل، هي:

1- **المطلع**: وهو القفل الأول من الموشح، ويسمّيه البعض المذهب، والبعض الآخر أطلق علية اسم« الرأس، أوذو رأس، أوكامل، أومرأس، أوذي منقال »[1]، وقد سمّى ابن سناء الملك الوحدات بأسمائها، فأطلق اسم المطلع على الوحدة الأولى في الموشح، وسُمّي المطلع مطلعا لأنه" أول شيء يطالعنا به الموشح التام، فمن سمّاه قفلا يكون قد أقفل على لا شيء"[2]، فإذا ابتدأ الموشح به فهو موشح تام، أما الموشح الذي يخلو منه فيسميه ابن سناء الملك" الأقرع"[3] "لوجود خلل فني في رأس الموشح.

والمطلع هو" المجموعة الأولى من الأقسمة، أوالأشطار، وأقلها اثنان"[4]، والمصطلح قديم، ضارب بجذوره في التّاريخ، حيث نجد النقاد القدامى قد وظّفوا مصطلحات عديدة قي بناء القصيدة للدلالة على ما يقابل الأقرع في الموشح، مثل" الوثب، والبتر، والقطع، والكسع، والاقتضاب...والقصيدة عندهم إذا كانت على تلك الحال تعتبر بتراء كالخطبة البتراء، والقطعاء، وهي التي لا يبتدئ فيها بحمد الله عزّ، وجلّ على عادتهم في الخطب.[5]

---

1 – ينظر: محمّد رضوان الداية، في الأدب الأندلسي، ص187، صمويل م، ستيرن، الموشح الأندلسي، ترجمة عبد الحميد شيحة، ص30، وما بعدها عن ديوان ابن عربي. ينظر: فوزي عيسى، الموشحات، والأزجال الأندلسية، ص108، ينظر: زكريا عناني، الموشحات الأندلسية، ص21، محمّد عباسة، الموشحات، والأزجال الأندلسية، وأثرها في شعر التروبادور، ص66□65.

2 – مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص161.

3 – ابن سناء، دار الطراز، ص 25.

4 – عبد الله محمد أحمد عبد الرحمن، الموشحات الأندلسية؛ دراسة فنّية عروضية، ص327.

5 – ينظر: ابن رشيق، العمدة،ج1، ص231، ينظر: الشنتريني، جواهر الآداب، وذخائر الشعراء، والكتاب، ج1، ص347.

ونُورد فيما يلي نماذج نحدِّد فيها أقفال الموشّح المعيار، وأدواره، وأجزائه حتى يتلخص، ويتشخص، وينتقل ما ندركه تنظيرا إلى أن نعاينه تطبيقا.

نموذج الموشّح المعيار: ولتوضيح وحداته البانية نأخذ موشّحا مِن نظم شمس الدين التلمساني المعروف بالشاب الظريف(1):

مطلع

قَمَرٌ يَجْلُو دُجَى الغَلَسِ بَهَرَ الأَبْصَارَ مُذْ ظَهَرا

دور

آمِنٌ مِنْ شُبْهَةِ الكَلَفِ

ذُبتُ فِي حِبَّيْهِ بِالكَلَفِ

لَمْ يَزَلْ يَسْعَى إلى تَلَفِي

بِرِكَابِ الدّلِّ وَالصّلْفِ

قفل

آه لَوْلا أَعْيُنُ الحَرَسِ نِلْتُ مِنْهُ الوَصْلَ مُقْتَدِرَا

دور

1 – ديوان الشاب الظريف، ص294، 295، المقري التلمساني، نفح الطيب، ص557،556، محمّد بن شاكر الكتبي، فوات الوفيات، تح، إحسان عباس، ج4، ص77، 78، ديوان الموشحات المملوكية في مصر، والشّام، جمع، وتح، أحمد محمّد عطا، من ص9 إلى ص12.

يَا أَمِيراً جَارَ مُذْ وَلِيا

كَيْفَ لا تَرْثِي لِمَنْ بُلِيا

فَبِثغرٍ مِنْكَ لِي جُلِيا

قَدْ حَلا طَعْماً وَقَدْ حَلِيا

قفل

وَبِمَا أُوتِيتَ مِنْ كَيَسٍ جُدْ فَمَا أَبْقَيْتَ مُصْطَبِرا

دور

لَكَ خَدّ يَا أَبَا الفَرَجِ

زُيِّنَ بِالتَّوْرِيدِ وَالضَّرَجِ

وَحَدِيثٍ عَاطِرِ الأَرَجِ

كَمْ سَبَى قَلْبِي بِلا حَرَجِ

قفل

لَوْ رَآكَ الغُصْنُ لَمْ يَمِسِ أَوْ رَآكَ البَدْرُ لاسْتَتَرا

دور

بَدْرُ تَمٍّ في الجَمَالِ سَنِي

وَلِهَذَا لَقَّبُوهُ سَنِي

بِمُحَيَّا بَاهِرٍ حَسَنِ

قَدْ سَبَانِي لَذَّةَ الوَسَنِ

قفل

هُوَ خَشْفِي وَهْوَ مُفْتَرِسِي **فَارو** عَنْ أُعْجُوبَتِي خَبرا

دور

فُقْتَ فِي الحُسْنِ البُدُورَ مَدا

يَا مُذِيباً مُهْجَتِي كَمَدا

هَلْ تُرِينِي لِلْجَفَا أَمَدَا

عَجباً أَنْ تُبْرِئ الرَّمَدَا

خرجة

وَبِسُقْمِ النّاظِرِينَ كُسِي جَفْنُكَ السَّحَّارُ فَانْكَسَرَا

ووِفقًا لما تقدَّم يكون **مطلع** موشّحة شمس الدين التلمساني:

قَمَرٌ يَجْلُو دُجَى الغَلَسِ بَهَرَ الأَبْصَارَ مُذْ ظَهَرا

2- القفل: "الأقفال هي أجزاء مؤلفةٌ يلزم أن يكون كل قفل منها متفقًا مع بقيتها، في وزنها، وقوافيها، وعدد أجزائها."[1] وتسميته قفلا باعتبار أنه يجيء في أعقاب الأبيات **كالقفل** تغلق به **الدور**، ونحوها، وهي تسمية ظاهرة فيما يجيء في ختام الأبيات...ولذلك نجد في محله في بعض موشحات المتأخرين من المغاربة، والمشارقة كلمة **لازمة** في صدر الموشح تعبيرا عما سمّوه القفل، إشارة إلى لزومها في عقب كل بيت بأجزائها، وأوزانها، وقوافيها، تردادا للنغم، وتحقيقا للانسجام."[2]

"والقفل، كما تقدم، يتردد في الموشح ست مرات في التام، وخمس مرات في الأقرع...وأقلّ ما يتركب القفل من جزءين فصاعدًا إلى ثمانية أجزاء، "وقد يوجد في النادر ما قفله تسعة أجزاء" وعشرة أجزاء، ولم أجد للمغاربة منه ما أثق بنسبه فلهذا لم أذكر مثالًا منه...و**الجزء** من **القفل** لا يكون إلا مفردًا."[3]

هذا، ولم يقدِّم ابن سناء أمثلة عن الموشحات التي يحتوي فيها القفل على أكثر من ثمانية أجزاء، وإن كان قد ألف هو موشحة في مدح القاضي الفاضل يتركب فيها القفل من عشرة

1 – ابن سناء ، دار الطراز، مقدمة الناشر جودة الركابي، ص25.
2- مصطفى السقا، المختار من شعر الموشحات، ص39.
3- ابن سناء، دار الطراز، ص26.

أجزاء[1]، وكان ابن بسام يسمي الأقفال: المراكز، أوالمراكيز[2]، وهناك من يسمّي القفل اللازمة لأنه يلتزم فيه بنفس الوزن، والرويّ، والعدد.[3]

والقفل الأوّل في الموشَّح الذي أوردناه نموذجًا هو:

آه لَوْلا أَعْيُنُ الحَرَسِ نِلْتُ مِنْهُ الوَصْلَ مُقْتَدِرَا

ونلاحظ أنّ هذا **القفل** يتّفق في قوافيه، وعدد أجزائه مع المطلع، ومع ما تبقى من الأقفال، فكلُّها تتكوّن من جزءين، الجزء الأوّل على رويّ السين، والجزء الثاني عل رويّ الراء، ويبقى هذا النّظام مطّرد النّموّ إلى آخر قفل تُختم به الموشّحة، والذي هو الخرجة.

3– الدور: مصطلح أورده **الأبشيهي** في كتابه « المستطرف في كل فنّ مستظرف» ، وهويدلّ عنده على البيت مع القفل الذي يليه[4]، وهو يختلف في مذهبه هذا اختلافا جذريا عن مذهب ابن سناء الملك الذي يسمّي الدور بيتًا.

وقد انتشر استعمال لفظة« الدور » في كتابات الباحثين، والمنظرين، وعلى رأسهم الدكتور "**مصطفى عوض الكريم**" الذي تأثرا بالأبشيهي في استعماله لكلمة الدور، وكلمة« الدور

1– ابن سناء، دارالطراز، ص 118، ص26. ينظر: زكريا عناني، الموشحات الأندلسية، ص280

2 – ينظر: ابن بسام، الذخيرة القسم1، المجلد1، ص469.

3 – ينظر: جميل سلطان، الموشحات إرث الأندلس الثمين، ص30.

4 – ينظر: شهاب الدين الأبشيهي، المستطرف من كل فن مستظرف، ص206، وما بعدها.

»عنده تقابل ما أسماه ابن سناء الملك «البيت» ، ويتكون البيت عند مصطفى عوض الكريم من «الدور + القفل الذي يليه» [1]

وسُمِّي **البيت** (**بالدور**) لأنه يدور، فيأتي غيره مكانه ممّا هو غير ملتزم الرويّ في الصدر، والعجز"[2]، وهو بذلك يقابل **النُوبَة** التي استحدثها زرياب في الغناء، وقد ظلت هذه النوبة "هي أكبر ما يُلفت النظر في الغناء الأندلسي، وهي ما يسمى أحياناً **التبديل**."[3]

وقد تبنّى "**فوزي عيسى**" مصطلح البيت الدوري، وهو يتكوّن عنده كذلك من الدور + القفل الذي يليه.[4] كما تبنّاه أستاذنا المشرف الدكتور "**مختار حبّار**" الذي يرى أنّ أدوار الموشّحات التّامة لا يكتمل مفهومها" اكتمالا يحسن السكوت عليه إلاّ بالأقفال التي تليها، ممّا يشكّل معها وحدة في المفهوم مستقلّة، كاستقلال البيت في القصيدة التقليديّة"[5]، وهو الرّأي الذي رجّحناه، وذهبنا معه.

وعلى هذا الأساس يمكننا أن نحدِّد الأدوار في الموشح السّابق وِفقًا للترتيب التالي:

الدّور الأوّل:

آمِنٌ مِنْ شُبْهَةِ الكَلَفِ

---

1 – ينظر: زكريا عناني، الموشحات الأندلسية، ص 25 عن د .مصطفى عوض الكريم، فن التوشيح، الطبعة الثانية، بيروت 1974، ص25 وما بعدها، ينظر: محمّد عباسة، الموشحات، والأزجال الأندلسية، ص67، ينظر محمّد رضوان الداية، في الأدب الأندلسي، ص188.

2 – جميل سلطان، الموشحات إرث الأندلس الثمين، ص30.

3 – المقري، النفح، ج2، ص749، إحسان عباس، الأدب الأندلسي (عصر سيادة قرطبة)، ص61.

4 – ينظر: فوزي عيسى، العروض العربي، ومحاولات التجديد، ص221 .

5 – مختار حبّار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، إيقاعه الداخلي، وجماليته، ص161، 162.

ذُبتُ فِي حِبَّيْهِ بِالكَلَفِ

لَمْ يَزَلْ يَسْعَى إلى تَلَفِي

بِرِكَابِ الدّلِّ وَالصّلْفِ

الدّور الثّاني:

يَا أَمِيراً جَارَ مُذْ وَلِيا

كَيْفَ لا تَرْثِي لِمَنْ بُلِيا

فَبِثغرٍ مِنْكَ لِي جُلِيا

قَدْ حَلا طَعْماً وَقَدْ حَلِيا

وهكذا دواليك إلى آخر دور في الموشّح.

نفهم من هذا أنّ الدّور في الموشح يتكوّن من عدة أجزاء متتالية تلي المطلع مباشرة هذا إذا كان الموشح تامّا، أمّا إذا كان الموشح أقرعا ففي هذه الحالة يتصدر الدّور الموشح، وتكون قوافيه مختلفة عن قوافي الأقفال، كما ينبغي أن تكون قوافي كل دور مختلفة عن قوافي الدور الذي يليه.(1)

1 – ينظر: مختار حبّار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، إيقاعه الداخلي، وجماليته، ص163□162، ينظر: محمد عباسة، الموشحات، والأزجال الأندلسية،ص 66□65.

4- البيت: "والأبيات هي أجزاء مؤلفةٌ مفردة، أومركبة يلزم في كل بيت منها أن يكون متفقًا مع بقية أبيات الموشح في وزنها، وعدد أجزائها **لا** في قوافيها، بل يحسن أن تكون قوافي كل بيت منها **مخالفة** لقوافي البيت الآخر."[1]

ولا بدّ أن يتردد **البيت** "في التام، وفي الأقرع خمس مرات، وأقل ما يكون البيت ثلاثة أجزاء، وقد يكون في النادر من جزءين، وقد يكون من ثلاثة أجزاء، ونصف، وهذا لا يكون إلا فيما أجزاؤه مركبة، وأكثر ما يكون خمسة أجزاء...والجزء من **البيت** قد يكون مفردًا، وقد يكون مركبًا، والمركب لا يتركب إلا من فقرتين، أو من ثلاث فقر، وقد يتركب في الأقل من أربع فقر**.**"[2]

أشرنا فيما سبق أنّ البيت عند **مصطفى عوض الكريم** يتكون من« الدور + القفل الذي يليه» [3]، وبذلك أصبحت الموشحات:"ترتكز على البيت الدوري الذي يتكون من "الدور"، و"القفل الذي يليه"، وقد يطول الدور في الشعر الدوري فيرى على الشطرين أضعافا. ولا يلتزم الشعر الدوري بقافية موحدة كما هو الحال في الشعر التقليدي بل تتعدد فيه القوافي"[4]، وقد انتشر استعمال لفظة« الأدوار » في العصور المتأخرة، في الأغاني، والأزجال، وفي الشعر الحرّ الحديث، والمعاصر، بمعنى أن« الدور » أصبح وحدة فنية قائمة بذاتها.

---

1 – ابن سناء، دارالطراز، ص25، 26.

2 – م، س، ص 26.

3 – ينظر: زكريا عناني، الموشحات الأندلسية، ص25 عن مصطفى عوض الكريم، فن التوشيح، الطبعة الثانية، بيروت 1974، ص25، وما بعدها، ينظر: محمّد عباسة، الموشحات، والأزجال الأندلسية، ص67، ينظر: محمّد رضوان الداية، في الأدب الأندلسي، ص188.

4 – فوزي سعد عيسى، الموشحات، والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، ص5.

وعلى هذا الأساس فإنّ **البيت الأوّل** في الموشّح الذي اخترناه للتطبيق هو:

البيت الأول

دور

آمِنٌ مِنْ شُبْهَةِ الكَلَفِ

ذُبتُ فِي حِبِّيْهِ بِالكَلَفِ

لَمْ يَزَلْ يَسْعَى إلى تَلَفِي

برِكَابِ الدّلِّ وَالصّلْفِ

قفل

آه لَوْلا أَعْيُنُ الحَرَسِ نِلْتُ مِنْهُ الوَصْلَ مُقْتَدِرَا

والبيت الثاني:

البيت الثاني

دور

يَا أَمِيراً جَارَ مُذْ وَلِيا

كَيْفَ لا تَرْثِي لِمَنْ بُليا

فَبِثغرٍ مِنْكَ لِي جُلِيا

قَدْ حَلا طَعْماً وَقَدْ حَلِيا

قفل

وَبِمَا أُوتِيتَ مِنْ كَيَسٍ جُدْ فَمَا أَبْقَيْتَ مُصْطَبِرا

وهكذا دواليك حتى آخر بيت في الموشّح، حيث يشكّل القفل مع الدور الذي يليه في مجموعهما بيتا، وأجزاؤهما كما هو ظاهر للعيان تبدو متناسقة البناء بحيث تسير وفق نظام مطّرد إلى آخر جزء في الموشح.

5- الجزء:"وهو الجزء الواحد من القفل، أوالبيت، أوالخرجة."[1]

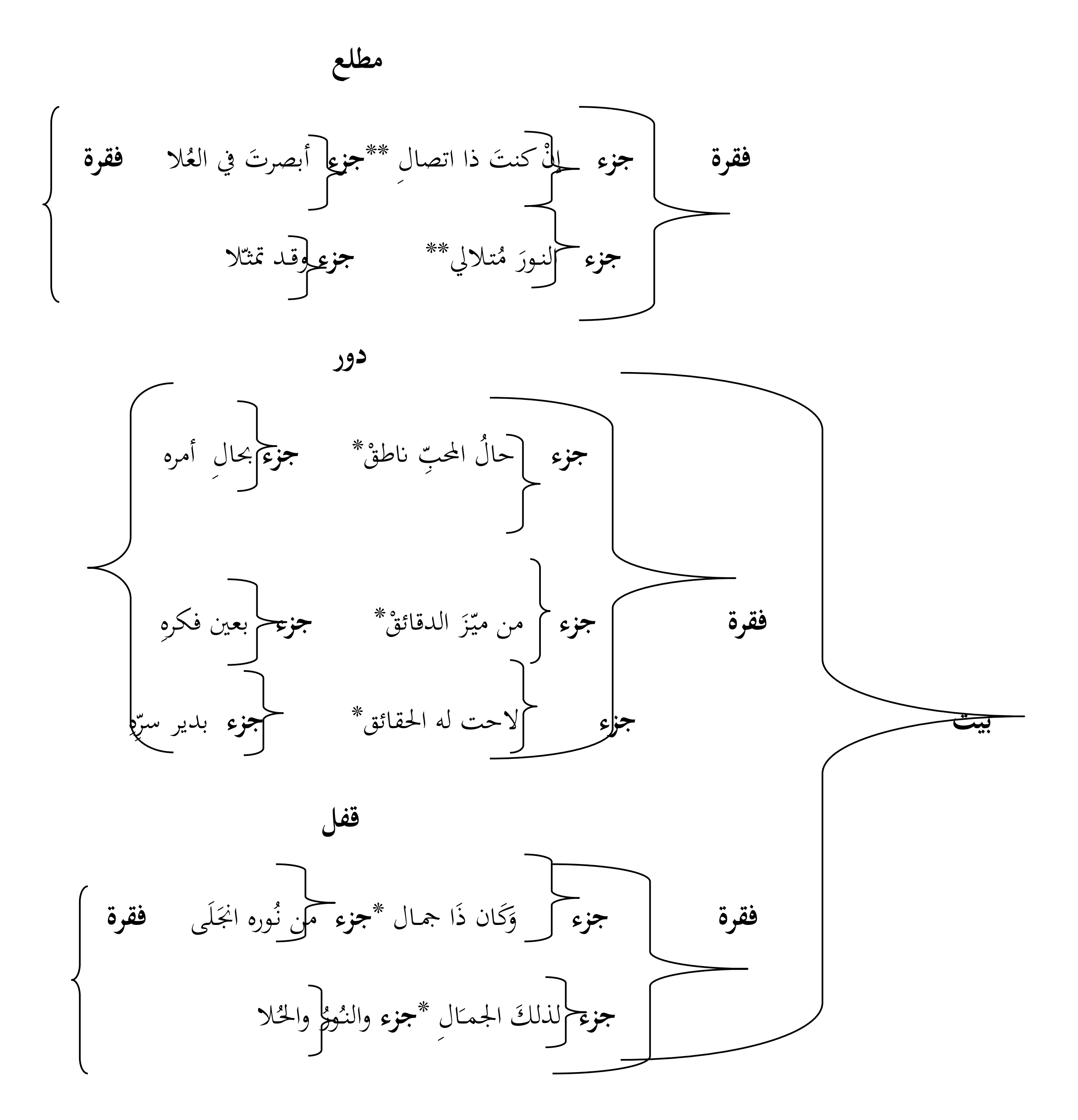
6- الفقرة: وهي الوحدة التي تضم أجزاء الأقفال، أوالأبيات.[2]

ولتوضيحهما نأخذ نموذجا آخر، وليكن موشّح أبي مدين التلمساني:[3]

1 – زكريا عناني، الموشحات الأندلسية، ص69.

2 – ابن سناء، دار الطراز، ص26.

3 – ديوان أبي مدين، ص83، 84.



وآخر بِنية في الموشّح هي "**الخرجة**"، وقد تركناها في الأخير حتّى نخصّص لها مساحةً لا بأس بها من البحث نظرا لأهميّتها في الموشّح.

7– الخرجة: تعتبر الخرجة أهم مظهر من مظاهر التجديد في الموشح، وأهمّ جزء فيه، وهي القفل الأخير من الموشحة، ويطلق ابن بسّام عليه اسم **المركز**[1] في حين يسمّيه ابن سَناء الملك **الخرجة**[2]، و"مقامها عندهم مقام المطلع في القصيدة عند الشعراء، يخصونها بعناية فائقة، ويحسبون لها حسابا كبيرا"[3]، فكان الوشاح يختار الخرجة أوّلا، ثم يبني عليها موشحته.

ولعلّ لفظ الخرجة يُغني عن مدلولها ذلك أنّ "وجود هذه الخرجات يُعدّ خروجا على اللّغة التي نظمت بها الموشحة...فلما نظم الوشاح الأندلسي قطعته باللغة الفصحى تعمَّد الخروج في آخر قفل عن اللّغة الأصلية، فكتب الخرجة بالعامية، أوالعجمية أحيانا." [4]

وربما قصدوا" بالخروج فيه أكثر من معنى، إمّا لأن الوشاح يخرج فيه من من الفصحى إلى العامية، أوالعجمية، أولأنه يخرج فيه من لفظه إلى لفظ غيره ، أولأنه يخرج فيه من المدح إلى الغزل في المدائح الخاصة، أولعلَّه من اصطلاح المغنين، إذ يلونون فيه اللحن تلوينا خاص يؤذن بختام الموشح"[5]

وإذا أمكن الاستغناء عن القفل في مطلع الموشح فإن حضوره يعتبر أساسيا إذا كان في خاتمته، ذلك أنّ الوشاحين كانوا يأخذون اللفظ العامي، والعجمي، ويسمونه **المركز** [6]، حيث كانوا يحصلون على الخرجة أوّلا، ثم ينظمون الموشح على وزنها وقافيتها. [7]

---

1 – ينظر: ابن بسام، الذخيرة، ج 1، ص469.
– ابن سناء، دار الطراز،ص33□32□31□30.2
3– فوزي عيسى، الموشحات، والأزجال، ص 114 عن الزجل في الأندلس، ص6.
– محمد عباسة، الموشحات الأندلسية، ص 544
5 – فوزي عيسى، الموشحات، والأزجال، ص114، عن في أصول التوشيح ص286 .
6 – ينظر: ابن بسام، الذخيرة ج ، 1، ص469.
7 – ابن سناء، دار الطراز، ص32.

فالخرجة إذن كانت أوّل شيء يَعتمِد عليه الوشاح عندما يريد أن يبني موشحته، **وقبلَ أن يتقيّدَ بأيّ وزن، أوقافية،** ولهذا اعتبرها ابن سناء الملك **السّابقةُ، والأساسَ** في عملية بناء الموشح، وهذا واضح في قوله:"والخرجةُ هي أبزارُ الموشّح، وملحُه، وسُكّرهُ ، ومسكه، وعنبرُه، وهي **العاقبةُ،** وينبغي أن تكون حميدة، **والخاتمة بل السابقةُ وإن كانت الأخيرةَ،** وقولي **السابقةُ لأنها التي ينبغي أنْ يسبقَ الخاطرُ إليها، ويعملها مَنْ ينظم الموشَح في الأول، وقبلَ أن يتقيدَ بوزن أو قافية،** وحنين يكون مسيّبا مسرّحاً، ومتبَحْبحاً منفسحا، **فكيف ما جاءه اللفظُ، والوزنُ خفيفاً** على القلب، أنيقا عند السمع، مطبوعاً عند النفس، حلواً عند الذوق، **تناولَه وتنوّلُه** وعاملهُ، وعمله، **وبنى عليه الموشحَ،** لأنه قد وجدَ **الأساسَ،** وأمسك **الذنبَ،** ونصبَ عليه **الرأس.**(1)

وقد وضع ابن سناء **شروطا** للخرجة يقول فيها(2):"والخرجةُ عبارة عن القُفل الأخير من الموشّح، **والشُّرطُ** فيها أن تكونَ حجّاجية من قبل السُّخْف، قُزْمانيةً من قبل اللّحن، حارةً محرقةً، حادّة منضجةً، من ألفاظ العامة، ولغات الدَّاصّة، فإن كانت معربةَ الألفاظ، منسوجةً على منوال ما تقدمها من الأبيات، والأقفال، خرج ا لموشح من أن يكون موشحاً، اللهم إلا إن كان موشح مدح، وذكر الممدوح في الخرجة، فإنه يحسن أن تكونَ الخرجةُ معربةً كقول ابن بقي...**وقد تكون الخرجة معربة،** وإن لم يكن فيها اسم الممدوح، ولكن بشرط أن تكون ألفاظها غزلة جدا، هزّازة سحّارة خلاّبة، بينها وبين الصّبابة قَرابة، وهذا مُعْجزُ مُعْوزُ، وما يوجد منه في الموشحات سوى موشحين، أوثلاثة ،كقول ابن بقى...**والمشروعُ بل المفروضُ في الخرجة** أن يجعلَ الخروج إليها وثباً، واستطرادا، وقولاً مستعاراً على بعض الألسنة، إما السنةُ الناطق، أوالصامت، أوعلى الأغراض

- ابن سناء، دار الطراز، ص32.[1]
- م، س، ص33□32□31□30.[2]

المختلفة الأجناس، وأكثر ما تجْعَلُ على ألسنة الصبيان، والنسوان، والسكرى، والسكران، ولا بدّ في البيت الذي قبلَ الخرجة من: قال، أو قلتُ، أوقالت، أوغنّى، أوغنيتُ، أو غنّت. فممَّا جعل على لسان الحمام : قولُ عبادة...ولو ذكرنا مثالاً لكلّ لسان **استعاره القومُ لطالت** الألسنة، وحصل ا لملالُ، والكَلال، وقد ذكرنا منها ما يُجزي، ويكفي من المثال. **وقد تكونُ الخرجةُ عجميةَ اللفظ بشرط** أن يكون لفظها أيضاً في العَجَميّ سَفْسَافاً نفطيا، ورَماديا زُطّيا. والخرجةُ هي أبزارُ الموشّح، وملحُه وسُكّرهُ ومسكه وعنبرُه، وهي العاقبةُ، و ينبغي أن تكون حميدة، والخاتمة بل السابقةُ وإن كانت الأخيرةَ ، وقولي السابقةُ لأنها التي ينبغي أنْ يسبقَ الخاطرُ إليها، ويعملها مَنْ ينظم ا لموشَح في الأول، وقبلَ أن يتقيدَ بوزن، أوقافية، وحنين يكون مسيّبا مسرّحاً، ومتبَحْبحاً منفسحا، فكيف ما جاءه اللفظُ، والوزنُ خفيفاً على القلب، أنيقا عند السمع، مطبوعاً عند النفس، حلواً عند الذوق، تناولَه ، وتنوّلُه، وعاملهُ، وعمله، وبنى عليه الموشحَ، لأنه قد وجدَ الأساسَ، وأمسك الذنبَ، ونصبَ عليه الراس.[1]"وفي المتأخرينَ مَنْ يعجزُ عن الخرجة، فيستعيرُ خرجةَ غيره، وهو أصوبُ رأياً ممن لا يوفقُ في خرجته بأن يُعْربَها، ويتعاقل، ولا يلحنُ، فيتخاففُ بل يتثاقلُ.[2]

ويشير رضوان الداية إلى خصوصيات الخرجة، وأقسامها، فيقول أنها تنقسم إلى **ثلاثة أقسام**: **المعربة**، وهي التي جاءت بلغة عربية فصيحة، و**العامية**، وهي التي جاءت بلهجة عربية

---

1 - ابن سناء، دار الطراز، ص32.

2 - م: س: ص33.

محلية، **والأعجمية**، وهي التي جاءت بلغة رومانثية، إلاَّ أنَّ وشّاحي المشرق في هذه الأخيرة استعملوا لغات أخرى كالفارسية، والتركية."[1]

ويضيف **فوزي عيسى** قسمًا آخر للخرجة فتصبح بذلك **خمسة أقسام**، وهي: **العامية، والأعجمية، والمعربة، والمقتبسة، والمخترعة**.[2] وقد أشار إليها ابن سناء في الشروط التي ذكرها سابقًا.

اتضح من كلّ ما سبق أنّ الخرجة هي القفل الأخير في الموشحة[3]، ولما كان الهدف من بحثنا هو تحديد **علاقة الخرجة ببِنية الموشح** فإنّ عملنا هنا سوف يتركز في دراستها كبنية أساسية في الموشح، ونورد فيما يلي عيّنات عن بعض الخرجات إنْ أنتَ أنصفْتَها عرفتَ أين تقع من شروط ابن سناء الملك كما يقول الصّفدي.

ففيما يخصّ **الخرجة العاميّة**، فهي تمثل نسبة كبيرة في الموشحات بالمقارنة مع الأقسام الأخرى، ويرجع ذلك إلى انتشار اللهجات المحلية بجانب الفصحى.[4] ويرى ابن سناء الملك أنّ هذه الطريقة هي الأصل في الموشح، وأنه لا بدّ من اللّحن، والتحلل من القيود، إلاّ أنّ الأبشيهي لم يذهب نفس المذهب، ويرى أن اللّحن لا يُغتفر.[5]

1- محمّد رضوان الداية، في الأدب الأندلسي، ص188.

2- فوزي عيسى، الموشحات، والأزجال، ص 115.

3- زكرياعناني، الموشحات الأندلسية، ص24

4 - فوزي عيسى، الموشحات، والأزجال، ص 115.

5 - جميل سلطان، الموشحات إرث الأندلس الثمين، ص25، عن المستطرف، ج2، ص277.

كما أنه ينبغي على العجمية، أوالعامية أن تستخدم في الخرجة فقط، فإذا تسربت هذه الألفاظ إلى الأجزاء الأخرى من الموشح، سمي موشحا مزنما[1] لا ينظمه إلا الضعفاء.[2] وهناك نوع من الموشَّح معروف بالعروس، وهو موشح ملحون، واللّحن لا يجوز استعماله في شيء من ألفاظ الموشح إلا في الخرجة خاصة.[3] ولتوضيح الخرجة العامية نسوق بعض النماذج.

العينة الأولى: مقطع من موشحة **الطبيب أبي عبد الله محمّد التلاليسي**[4]:

دور

أهلُ تلمسانَ به آمِنِين

أكلٌ وشربٌ وقرارٌ مَعِين

قال بها شخصٌ من التّائبين:

خرجة

لاشْ يَحسْدُوني ويقول لي تَاب*آش يَطْمَع*أنِّي كَنَتْرُكْ عشقي أو نَقْطَع

حيث نلاحظ أنّ الوشّاح عندما وصل إلى البيت الأخير مهّد للخرجة بالفعل "**قال**"، والخرجة كما تبدو قريبة من اللّهجة، أوالعامية المغربيّة، وهذا شيء منطقي مادام التلاليسي من

---

1 – ينظر: ابن حجة الحموي، بلوغ الأمل في فنّ الزّجل، تح، رضا محسن القريشي، تصدير عبد العزيز الأهواني، ص69، 70.

2 – محمد عباسة، اللهجات في الموشحات، والأزجال الأندلسية، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، العدد التاسع، 2009، عن صفي الدين الحلي، العاطل الحالي، والمرخص الغالي، تح، ولهلم هونرباخ، مطبعة فرانتز شتاينر، فيسبادن 1955، ص10.

3 – ابن سناء، دار الطراز، ص27.

4 – مؤلّف مجهول، زهر البستان، تقديم محمّد بن أحمد باغلي، ص284.

منطقة تلمسان التي لا تفصلها عن الحدود المغربية إلاّ بضع كيلومترات، كما أنّ هذه الخرجة شأنها شأن باقي الخرجات العاميّة ذات أسلوب بسيط ينزل إلى مستوى الحديث اليومي العادي. وهي حلوة عذبة تجلب الأنظار، وتطرب لها النفوس، انتقل إليها الشاعر عن طريق الفعل" قال"، فهي عَنبرُ الموشح، ومِسكه، وينبغي أن تكون حميدة كما يقول ابن سناء الملك. ذلك أنّ الانتهاء " آخر ما يبقى منها في الأسماع، وسَبِيلُه أن يكون محكماً لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أوّل الشعر **مفتاحاً** له وجب أن يكون الآخر **قفلاً** عليه."[1]

العينة الثانية: خرجة إحدى موشحات التلاليسي التي يخاطب بها أبا حمو موسى الزياني[2]:

دور

تَاهَتْ تِلِمْسَان   بِمُلْكِه عَلى البِلادْ

صَارَ لها شَانْ   وَسَعْدها حلْفَ ازْدِيادْ

قَدْ ضَلَّ إنْسَانْ   **قَال** بها يَشْكُو الشَّهّادْ

خرجة

لَيْل الهوَى يَقْظَانْ   والحُبُّ تِرْبُ السّهَرْ

وَالصَّبر لى خَوَّانْ   والنَّوْمُ مِنْ عَيْني بَرَى

1 – ابن رشيق، العمدة، ج1، ص239.

2 – المقري، أزها الرياض، ج1، ص247.

وفيما يخصُّ **الخرجة المعربة، أوالفصيحة**، فقد تردّد ابن سناء في قبولها لأنّ هذا حسب رأيه يجعل الموشح كلّه فصيحا ممّا يُفقده حيويته، وطرافته.[1] اللّهم إلاّ إن كان موشح مدح، وذكر الممدوح في الخرجة، فإنه يحسن أن تكونَ الخرجةُ معربةً"[2]، ثم رجع فأجاز أن تأتي الخرجة المعربة في غير موشحات المدح، و لكن بشرط أن تكون ألفاظها"غزلة جدّا...وبين الصّبابة قرابه"، وهذا في رأيه"معجز معوز"[3] وللتمثيل عن الخرجة المعربة نأخذ بعض العيّنات.

العيّنة الأولى: خرجة موشح شمس الدين التلمساني السّابق ذكره:

قفل

هُوَ خَشْفِي وَهْوَ مُفْتَرِسِي **فَارو**ِ عَنْ أُعْجُوبَتِي **خَبرا**

دور

فُقْتَ فِي الحُسْنِ البُدُورَ مَدا

يَا مُذِيباً مُهْجَتِي كَمَدا

هَلْ تُرِينِي لِلْجَفَا أَمَدَا

عَجباً أَنْ تُبْرِئ الرَّمَدَا

خرجة

---

1 – ينظر: فوزي سعد عيسى، الموشحات، والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، ص**121**.

2 – ينظر: ابن سناء، دار الطراز، ص32.

3 – ينظر: م، س، ص32، 33.

وَبِسُقْمِ النّاظِرِينَ كُسِي جَفْنُكَ السَّحَّارُ فَانْكَسَرَا

العينة الثانية: خرجة إحدى موشحات أبي مدين التلمساني التي يقول فيها[1]:

دور

أنا فِي مذْهَبي نَهَب نفْسي *** للَّذِي هِمْتُ فيه

وحضَرْ حضْرِتِي حضَرْ أنْسي***وأضَا الوقْتُ بِيه

ونقـوُلْ يا بَدْري يا شمسي *** عنْدما نلْتقيه

خرجة

زارَنِي حِبِّي طَابَتْ أوْقَاتِي************* وسْمَحْ لِي الحَبيبْ

مُذْ عَفَا عَن جميع زَلاَّتي ***************عَلى غيْظ الرَّقِيبْ

وفيما يخصّ **الخرجة المستعارة**، فقد أجاز ابن سناء الملك أن يُضمِّن الوشّاح بيتا من أبيات الشعر المشهورة، أوجزء من أغنية شعبية، أومثل، أوحكمة شائعة أعجب بها خرجةً لموشحته لمن يجد مشقة في تأليف خرجة تجتمع فيها كل هذه الصفات، هذا الصنيع أفضل من الوقوع في الثقل، وهو لا يصدر في رأيه الاّ عن شجعان الوشاحين، والطعانين في صدور الأوزان، ومن أهل الشطارة، والدعارة.[2] ونورد فيما يلي بعض الخرجات المتداولة بين الوشاحين.

[1] - ديوان أبي مدين، ص77.

[2] – ينظر: ابن سناء، دار الطراز، ص 33 ، وما بعدها.

العينة الأولى: الخرجة التي أوردها التلاليسي في موشحته التي يخاطب بها أبا حمو موسى الزياني في مولد سنة سبع، وستين، وسبع مائة، والتي مطلعها" **لي مدمع هتان** ... **ينهل مثل الدرر**" من بحر الرجز، والتي يقول في خاتمتها(1):

دور

تَاهَتْ تِلِمْسَان   بِمُلْكِهِ عَلى البِلادْ

صَارَ لها شَانْ   وَسَعْدها حلْفَ ازْدِيادْ

قَدْ ضَلَّ إنْسَانْ   **قَال** بها يَشْكُو الشَّهّادْ

خرجة

لَيْل الهَوَى يَقْظَانْ   والحُبُّ تِرْبُ السّهَرْ

وَالصَّبر لى خَوَّانْ   والنَّوْمُ مِنْ عَيْني بَرَى

حيث يبني التلاليسي موشحته على خرجة غيره، وهي في الأصل **مطلع موشحة لابن سهل** التي يقول فيها:" **ليل الهوى يقظان   والحب ترب السهر**"(2)

العينة الثالثة: خرجة **ابن خرز** البجائي في موشحه الذي مطلعه" ثغر الزمان الموافق حيّاك* منه بابتسام " من بحر المجتث.

---

1 – المقري، أزها الرياض، ج1، ص247.

2 – ينظر: مضاوي صالح بن حمد الحميدة، الموشحات الأندلسية دراسة في الضوابط الوزنية، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي، ص 263، 264.

قفل

يا حبّذا عيشٌ موافِقْ والحرُّ في أسرِ الغلامْ

دور

الدمعُ من عيني اشتكى شكوى المعنّى للطبيبْ

فقلتُ لما أنهكا قلبي نحولاً بالوجيبْ

لا تعذِلوني في البكا إن زرتُ رَبْعا للحبيبْ

خرجة

لاحتْ على قلبي بوارقْ وأدمُعي مثلُ الغَمامْ

وهي خرجة اقتبسها من موشّح **ابن الصباغ (أزهار الشيب)**.[1]

وأمّا فيما يخصّ **الخرجة الأعجمية، أو« العجمية »** فهي"جانب من أكثر جوانب الموشحات تعقيداً، وإثارة للجدل منذ زمن بعيد. ومن جوانب الصعوبة أن المصادر القديمة لم تذكر بصددها إلاّ عبارات غامضة، وجملاً مقتضبة. فابن بسام اكتفى بأن قال إن الوشاح كان« يأخذ اللفظ العامي، أوالعجمي، ويسميه المركز ، ويضع عليه الموشحة» وابن سناء الملك نفسه ، في كتاب آخر له عنوانه فصوص الفصول وعقود العقول، ولا يزال مخطوطاً، يقول في معرض حديثه عن موشحة له: « وكنت لما أولعت بعمل الموشحات قد نكبت عما يعمله المصريون من

---

1 – ينظر: مضاوي صالح بن حمد الحميدة، الموشحات الأندلسية دراسة في الضوابط الوزنية، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي، ص 264□263.

استعاراتهم لخرجات موشحاتهم خرجات موشحات المغاربة، فكنت إذا عملت موشحاً لا أستعير خرجة غيري، بل ابتكرها، واخترعها، ولا أرضى باستعارتها، وقد كنت نحوت فيها نحو المغاربة، وقصدت ما قصدوه، واخترعت أوزانا ما وقعوا عليها، ولم يبق شيء عملوه إلا عملته، إلا الخرجات الأعجمية فإنها كانت بربرية، فلما اتفق لي أن تعلمت اللغة الفارسية عملت هذا الموشح، وغيره ، وجعلت خرجته فارسية بدلاً من الخرجة البربرية». وقد احتدم النقاش على أثر اكتشاف عدد من الموشحات العبرية الأندلسية، ثم العثور على كتاب ابن بشرى الغرناطي« عدة الجليس» وبه نحو ثلاثمائة موشحة، وعلى مجموعة« جيش التوشيح » للسان الدين ابن الخطيب، وفي هذين الكتابين نصوص عديدة من الموشحات لها خرجات بهذه اللغة التي دعيت حيناً ب« العجمية» ، وحيناً آخر ب« البربرية» .[1]

فالمقصود بالخرجة الأعجمية إذن الخرجة التي تأتي بلغات أجنبية عن اللّغة العربية ك: البربرية، أوالفارسية، أوالتركية، أوالإسبانية...إلخ، وليس لدينا حاليا نماذج عن الخرجة الأعجمية، حيث لم نعثر عليها فيما جمعنا من الموشحات الجزائرية المكتوبة باللغة العربية.

هكذا تمثّل الخرجة في الموشّح مسك الختام الذي يعتبر قاعدة أساسية فيها، ولهذا اهتم بها الوشاحون اهتماما كبيرا، فهي"آخر ما يبقى منها في الأسماع، وسبيله أن يكون محكماً لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أول الشعر **مفتاحاً** له وجب أن يكون الآخر **قفلاً** عليه"[2]

---

1 – محمد زكريا عناني، الموشحات الأندلسية، ص30،31 .

2 – ابن رشيق، العمدة، ج1، ص239.

هذه البنى الصغرى التي توقفنا عندها واحدة بواحدة(المطلع -القفل- البيت- الدور- الجزء - الفقرة- والخرجة) تتضافر جميعها لتشكّل البنية الكلية للموشّح وِفق تدرُّجٍ يتمُّ فيه الانتقال من وحدة إلى أخرى، هكذا يتشكّل النصّ من" بنية شمولية لبنى داخلية من الحرف إلى الكلمة إلى الجملة إلى الأبيات إلى النص، ثم إلى النصوص الأخرى." [1]

ثانيا- خروج الموشّح عن المعيار:

انسَاقَ بعض الوشّاحين" وراء التنويع في القوافي، حتى **خرجوا** من الموشح التام الذي كان محصورا في مطلع، وخمسة أقفال، وأدوار، إلى أكثر من ذلك فيه عدًّا، وحصرًا، جاوز الأربعين، والخمسين، وحتى خرجوا من الموشّح التّام المعروف بمطلعه، وأدواره، وأقفاله، وخرجته، إلى أنواع أخرى من **التوشيح المزدوج، ومن التوشيح المسمّط،** ممّا يساعد أكثر على التحرُّر في تنويع القوافي، وانسجامها مع المشاعر الملتهبة."[2]

1- حذف المطلع (الموشّح الأقرع): يسقط المطلع إذا كان الموشح أقرعا، ويتصدر الدّور الموشّح، وتكون قوافيه مختلفة عن قوافي الأقفال، كما ينبغي أن تكون قوافي كل دور مختلفة عن قوافي الدور التالي له، والسابق عليه.[3] ولتوضيحه نختار موشحة الشهاب بن خلوف التي يقول فيها [4]:

دور

1- عبد الله محمّد الغذامي، الخطيئة، والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ص92.

2 – مختارحبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، إيقاعه الداخلي، وجماليته، ص164، 165.

3 – ينظر : م، س، ص162، 163، ينظر كذلك محمد عباسة، الموشحات، والأزجال الأندلسية، ص 65، 66.

4 – شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي في عصر الدول، والامارات ، ص145، 146.

قابل النورُ ظلمة الحَلكِ **** بصباحٍ منيرْ

ورقا النَّجمُ ذروة الفَلَكِ****خائفًا مستجيرْ

بأبي عمرُو الرضا الململكِ****من سعير الهجيرْ

قفل

مَنْ روى المجد عن علا عُمرِ****بطريق الحّـاحْ

وسرى في النّهى على قَـدَرِ****بمطايا الفـلاحْ

دور

لو رأى البدرُ وجهه الطَّلقًا**** لاعتراهُ السُّجودْ

لو رآى الغيثُ جوده الغَدْقَا****لاسْتحَى أن يجودْ

فاق خَلْقًا و قد حوى خُلْقًا **** قارنته السّعُودْ

قفل

بَـوَّأ المـلكَ رتبة الظَّفَرِ****بعوالي الرِّمـاحْ

ومحى عزمُهُ دُجَى الغِيَـرِ****بصبـاح الصّفـاحْ

وانطلاقا من البناء الفني لأجزاء الموشح يمكننا القول أن هذا الموشح شكَّل انزياحا، وانحرافا عن الموشّح المعيار، ففي هذه الموشحة هدْمٌ للبنية الأصلية، وكسر لنظامها، بحيث سقط القفل

الأوّل، فأصبح المجال فسيحا أمام الوشّاح حتى يهجم مباشرة على موضوعته الرئيسية دون مقدّمات، أوممهدات، وأصبحنا أمام نوع من الموشّح يسمّى بالأقرع، والأصلع...وفيه لا يجعل الوشّاح" لكلامه بسطا من النسيب، بل يهجم على ما يريده مكافحة، ويتناوله مصافحة، وذلك عندهم هو الوثب، والبتر، والقطع، والكسع، والاقتضاب."[(1)]

2- الموشّح المفرط في الطّول: إنّ الموشّح المعيار كما مرّ بنا يتكون من عدد معيّن من الأقفال، والأبيات، وقد حدّدها ابن سناء الملك بستة أقفال؛ تنحصر بينها خمسة أبيات، إلاّ أنّه ينبغي لنا أن نشير إلى أنّ أغلب الوشاحين لم يلتزموا بهذا العدد، فكانت لهم الحريّة في أن يزيدوا، أوينقصوا كيفما شاؤوا، وللتدليل على ذلك نأخذ موشح محمّد بن الشّاهد الجزائري في مدح الرّسول صلّى **الله** عليه، وسلّم، والذي يتكون من ثمانية، وثلاثين قفلا، وسبعة، وثلاثين بيتا، ولتوضيحه نورد جزء منه فقط: [(2)]

مطلع

مُحَمَّدٌ رُوحُ الوُجُودْ وَسِرُّ الأَكْوَ ان

إِمَامُ أَصْحَابِ السُّجُودْ فَمَا لَهُ ثَانِ

دور

مُحَمَّدٌ خَيْرُ الوَرَى نَبِيُّنَا الأَوَّاهْ

---

1 – ابن رشيق، العمدة، ج1، ص231.

2 – رودوسي قدور، مجموع القصائد، والأدعية، من ص70 إلى ص79.

مُحَمَّدٌ بَدْرٌ سَرَى		سُبْحَانَ مَنْ أَنْشَاهْ

وَمِثْلُهُ لَيْسَ يُرَى		أَثْنَى عَلَيْهِ اللَّهُ

قفل

قَدِ انْتَقَى لَهُ الجُدُودْ		مِنْ كُلِّ ذِي شَانٍ

يُوَحِّدُ الرَّبَّ الوَدُودْ		صَحِيحَ إِيمَانِ

دور

نَبِيُّنَا زَيْنُ الزَّمَانِ		وَبَدْرُهُ الطَّالِعْ

رَسُولَنَا طَوْدُ الأَمَانْ		وَحَصْنُهُ المَانِعْ

يَغْضَى وَ يَحْلُو فِي العِيَانْ		مِنْ حُسْنِهِ البَارِعْ

قفل

مَلاَذُ مَنْ يَبْغِي السُّنُودْ		وَبَحْرُ عِرْفَانِ

وَمَنْهَلٌ عَذْبُ الوُرُودْ		لِكُلِّ ظَمْئَانِ

دور

اللهُ أَعْلَى قَدْرَهُ		وَزَادَهُ فَضْلاَ

كَسَا مَدِيحًا ذِكْرَهُ فِي كُلِّ مَا يُتْلَى

وَحَطَّ عَنْهُ وَزْرَهُ وَاخْتَارَهُ خِلاًّ

قفل

فَهُوَ مُخْتَارُ الْمَجِيدْ مِنْ نَسْلِ عَدْنَانِ

رَسُولُهُ الدَّاعِي الشَّهِيدْ للإِنْسِ وَ الْجَانِ

دور

بِبَعْثِهِ دَعَا الْخَلِيلْ وَبَشَّرَ الرُّوحُ

وَنَالَ أَمْنًا جَبْرَئِيلْ رَفِيقُهُ الرُّوحُ

وَءَادَمْ نَاجَي الْجَلِيلْ بِهِ كَذَا نُوحُ

قفل

وَقُرِنَ اسْمُهُ السَّعِيدْ مَعَ اسْمِ رَحْمَانِ

وَخُطَّ بِالعَرْشِ الْمَجِيدْ وَدَارَ رِضْوَانِ

دور

قُدِّمَ نُورُهُ عَلَى نُورِ النَّبِيئِينَ

أَفْضَلُ مَنْ قَالَ بَلَى   قَبْلَ الْمُجِيبِينَ

وَخَيْرُ مَنْ شَادَ العُلَى   وَمَهَّدَ الدِّينَ

قفل

قَدْ أُخِذَتْ لَهُ العُهُودْ   أَصَحَّ إِيمَانِ

عَلَى النَّبِيئِينَ عَهُودْ   وَكَابْنِ عِمْرَانِ

دور

فَأَوْدَعُوا أَشْيَاعَهُمْ   صَحِيحَ أَخْبَارِهْ

وَشَنَّفُوا أَسْمَاعَهُمْ   نَفِيسَ أَسْرَارِهْ

وَبَايَعُوا اتْبَاعَهُمْ   بِقَفْوِ آثَارِهْ

قفل

فَكَانَ أَحْبَارُ اليَهُودْ   وَكُلِّ رُهْبَانِ

تَحَيَّنُوا لَهُ الوُجُودْ   طَوِيلَ أَزْمَانِ

دور

مَنْ مِثْلُهُ قَدْ فُضِلاَ   وَخُصَّ بِالأَلْطَافْ

كُلُّ كِتَابٍ نُزِلاَ لَهُ بِهِ أَوْصَافْ

فِي الفَتْحِ ذَاكَ رُتِّلاَ وَسُورَةِ الأَعْرَافْ

قفل

مُحَمَّدُ الْمَاحِي الأَحِيدْ صَاحِبُ سُلْطَانِ

العَاقِبُ البِرُّ الوَحِيدْ صَاحِبُ بُرْهَانِ

دور

لاَ وَكَمَالِ ذَاتِهِ لَيْسَ لَهُ مِثْلُ

بِالبَعْضِ مِنْ صِفَاتِهِ تَجَمَّلَ الرُّسْلُ

وَقَدْ جَلاَ ءَايَاتِهِ مَوْلاَهُ مِنْ قَبْلُ

قفل

كَقِصَّةِ الفِيلِ الشَّرُودْ مَعَ جَيْشِ سُودَانِ

وُجُوهُهُمْ كَالقَارِ سُودْ فِي شَكْلِ غِرْبَانِ

دور

مَا شَابَ نُورَهُ سِفَاحْ مِنْ جِدِّهِ الأَعْلَى

إِلَى أَبِيهِ ذِي السَّمَاحْ   وَأُمِّهِ الفُضْلَى

كُلٌّ بِعِقْدٍ وَنِكَاحْ   كَالسُّنَّةِ الْمُثْلَى

قفل

قَدْ طُهِّرَتْ لَهُ الجُدُودْ   مِنْ كُلِّ بُهْتَانِ

لَمْ تُبْدِ مِثْلَهُ وَلُودْ   مَا بَيْنَ نِسْوَانِ

دور

بِالرُّوحِ أَفْدِي ءَامِنَهْ   أُمُّ الرِّضَى الأَمْجَدْ

وَ أَنَّهَا لآمِنَهْ   بِحَمْلِ ذَا السَّيِّدْ

فَمَا تَشَكَّتْ آوِنَهْ   مِنْ بَعْضِ مَا يَجْهَدْ

قفل

رَأَتْ دَلاَئِلَ السُّعُودْ   لاَحَتْ بِتَبْيَانِ

إِذْ حَمَلَتْ قُطْبَ الوُجُودْ   مُخْتَارَ دَيَّانِ

وربّما كان الدافع إلى تجاوز الوشّاحين للعدد المحدد في الموشّح المعيار هو عدم احتوائه لأفكارهم، وأحاسيسهم، وكأنّ الأمر حدّ من حركيّة الموضوع في إطار هذا الشكل الجديد، وهو ما يُفْتَقَدُ مع التَّحديد، فاضطروا بذلك إلى التمديد.

3- الموشّح المفرط في القصر: وكما جاز للوشاحين أن يزيدوا في العدد، جاز لهم كذلك أن ينقصوا في العدد كيفما شاؤوا، و للتدليل على ذلك نأخذ بعض العينات.

العينة الأولى: موشّح ابن خزر البجائي من بحر المتقارب في موضوعة الغزل[1]:

دور

شَوْقِي وَغَرامِي أتَى دَائِما

وَكُلُّ هُيامِي لِذاكَ الحِمَى

أيَبرَا سُقامِي فَقُل هَائِمَا

قفل

فَهَلْ مِن تَلاقِي بمَا أَطْلُبُ

العينة الثانية: موشّح للشاب الظريف في موضوعة الغزل[2]:

مطلع

بَدرٌ عنِ الوَصْلِ في الهَوَى عَدْلاَ*** مَا لي عَنْه إنْ جَارَ أوْ عَدَلا*مَذهبُ

---

1 – أبو عبد الله محمّد بن الحسين التطواني الأندلسي، كنّاش الحايك، تح، مالك بنّونة، مراجعة عبّاس الجرّاري، ص361.

2 – ديوان الشاب الظريف، ص293، 294، محمّد بن شاكر الكتبي، فوات الوفيات، تح، إحسان عباس، مج3، ص 378، 379. صلاح الدين خليل بن أبيك الصفدي، أعيان العصر، تح، علي أبو زيد، محمّد موعد، محمود سالم محمّد، تقديم، مازن عبد القادر المبارك، ج4، ص617، عمر موسى باشا، الأدب في بلاد الشام، ص559. أحمد محمّد عطا، ديوان الموشحات المملوكية في مصر، والشام، ص285.

دور

مُتْرَكُ اللَّحْظِ لَفْظُهُ خُنثُ

إليهِ تَصْبُو الحَشَا وَتَنْبَعِثُ

أشْكُو إليهِ ولَيْسَ يَكتَرِثُ

قفل

دَعَا فُؤَادِي بأَنْ يَذُوبَ قَلا***الموتُ وَالله إنْ دَعَا وَقَلى * أقْرَبُ

دور

لم يبقَ لي مُقْلةُ ولاَ كَبِدُ

والقَلْبُ فِيه أوْدَى فِيه الكَمَدُ

وَلَيْسَ يُلفى لهجْرِهِ أمَدُ

قفل

لاَ تَعْجبُوا إن غدوتُ محتمِلا***لكنَّ قَلْبي إنْ كَان عَنهُ سَلا*أعْجَبُ

دور

بالحُسْنِ كُلّ العُقُولِ قَدْ نَهَبَا

واالحُزْنُ كُلّ القُلوبِ قَدْ وَهَبَا

شَمْس وَ لَكنّني لَديْه هِبا

قفل

فانْظُر لِذَاك كَيفَ جَلا***غُصْنا وَكَمْ بالجِمَال مِنه جَلا*غَيْهبُ

العينة الثالثة: موشّح لابن راس العين في موضوعه التباغة (الدخّان)[1]:

مطلع

اسْقِنِيهَا تَبَاغَة تُجَلاَّ	فِي حُلاَ السَّبْسى
شُرْبُهَا فِي الدُّجَى مَعْ الاخْوَانِ	جَالِبُ الأُنْسِ

دور

اسْقِنِيهَا وَدَعْ كَلاَمَ اللاَّحِ	فَهُوَ عِنْدِي مُحَالْ
لاَ تُعَطِّلْ شَرَابَهَا يَا صَاحِ	فَهِي عِنْدِي حَلاَلْ
شَمْعُهَا يُغْنِي عَنِ الصَّبَاحِ	فِي ظَلاَمِ اللَّيَالْ

قفل

شُرْبُهَا لَيْسَ يُفْسِدُ العَقْلاَ	لِذَوِي الحِسّْ

1- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج2، ص277، 278 عن كنّاش المكتبة الوطنية، تونس، رقم:529.

كُلُّ مَنْ ذَمَّ شُرْبَهَا جَهْلاً   فَهْوَ فِي بَخْسْ

4- الموشّح المسمّط: حتى يكون الأمر أكثر دقّة، وأكثر وضوحا نرجع إلى أصل كلمة «**سمط**»لنحدّد علاقتها بالموشّح، فالسّمط جمع أسماط، ومنه اشتق التسميط[1]، وهو عند علماء البديع:" أن يبتدئ الشاعر ببيت مصرّع ، ثمّ يأتي بأربعة أقسمة على غير قافيته، ثمّ يعيد قسيما واحدا من جنس ما ابتدأ به، وهكذا إلى آخر القصيدة."[2]

وقد حدّد ابن رشيق انطلاقًا من التعريف السّابق أجزاء المسمّط، ومَثّل له بقصيدة لامرئ القيس[3]، ونكتفي نحن هنا بتوضيح صورته، أوشكله على النحو التالي(أ أ ب ب ب أ، ج ج ج ج أ)[4]

وفي **التسميط** يقول أبو القاسم الزجّاجي" إنما سُمّي بهذا الاسم (السمط) تشبيهاً بسمط اللؤلؤ، **وهو سلكه الذي يضمه ويجمعه مع تفرق حبّه،** وكذلك **هذا الشعر لما كان متفرق القوافي متعقبا بقافية تضمه، وتردّه إلى البيت الأول الذي بنيت عليه في القصيدة** صار كأنه سمط مؤلف من أشياء مفترقة"[5]

ولو أمعنا النظر في تعريف كلّ من الزجاجي، وابن رشيق، يتبيَّن لنا أن **القافية** التي **تتكرّر** هي **الأساس** في **فن التسميط** لأنها **هي التي تجمع اختلاف قوافي القصيدة المسمَطّة**، وتردُّه إلى البيت الأوَّل الذي بُنيت عليه القصيدة، وكذلك الشّأن بالنسبة **للأقفال** التي تعتبر **الأساس** في

---

1 – ابن رشيق، العمدة، ج1، ص180.
2 – م، س، ج1، ص178.
3 – ينظر: م، س، ص179، 180.
4 – ينظر: محمد عباسة، الموشحات، والأزجال الأندلسية، ص41.
5 – ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج1، ص180.

الموشحات، فهي المنظّم، والجامع الذي ينتهي عنده اختلاف القوافي، وعلى هذا الأساس كانت الأقفال أوّل شيء يبتدئ به الوشّاح، وآخر شيء ينتهي عنده، فكانت بذلك بمثابة المراكيز التي لا يمكن الاستغناء عنها في بِنْية الموشّح.

وينقسم **الموشح المسمّط** باعتبار قوافيه بدوره إلى أنواع، ومنه:

أ– الموشح ذو القوافي المزدوجة المسمّطة: "وقد نظم في هذا النوع من المزدوجة المسمّطة كلّ من أحمد المنجلاتي، وسيدي ابن علي، ولا يستبعد أن يكون أحمد بن عمّار الجزائري، ومحمّد بن الشّاهد، قد نظما هما كذلك شيئا من هذا النّوع، لأنّ هؤلاء جميعا قد تتلمذ بعضهم لبعض، وكانوا يمثّلون مدرسة فنّ التوشيح في الجزائر على عهد العثمانيّين، يقلّد التلميذ أستاذه، ومن الدلائل على ذلك أنّ سيدي ابن علي قد نظم مزدوجته السمطية*هاج الغرام* على منوال سمطية أستاذه أحمد المنجلاتي."[1] وهذه عينة منها [2]:

هاج الغرام

بِالله طَاوِى القِفَارْ * عَرّجْ بِذاكَ المَزارْ * حَيثُ الكِرامْ

عَرّجْ بِرَبْعِ المَعَالى * وابْرُدْ بِذاكَ الوِصالْ * حُرُّ الغَرامْ

حَسْبُ الشَّوْق الكَئيبْ * أن شَملهْ بالحبيبْ * لهُ التِئَامْ

نَأَتْ عَليْنا الدِيَّارْ * وَفِي الفُؤَادْ جِمَارْ * لَها انْضِرامْ

1- مختارحبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص167□166، 168.

2 – ابن عمار، الرحلة، من ص35 إلى ص39، الحفناوي، تعريف الخلف برجال السلف، قسم"ب"، ص86.

اهيلُ وادِى العقيقْ * هَلْ لي اليْكُمْ طَريقْ * فَالقَلْبُ هَامْ

وإليك العينة الثانية من سمطية أستاذه أحمد المنجلاتي*نلت المرام*[1]

*نلت المرام *

بِالله حَادِى الْقِطَارِ * قِفْ لِي بِتِلْكَ الدِّيَارِ * وَاقْرَ السَّلاَمْ

سَلِّمْ عَلَى عَرَبْ نَجْدِ * وَاذْكُرْ صَبَابَةَ وَجْدِى * كَيْفَ يُلاَمْ

مَنْ بَادَرَتْهُ الدُّمُوعُ * شَوْقًا لِتِلْكَ الرُّبُوعِ * مَع المَقَامْ

وَقُلْ لِعرَبِ جِيَاد * سُكْنَاهُمْ فِي فُؤَادِى * ذِكْرُ الخِيَامْ

مَع سَاكِنِ الخَيْمَ * والبانِ و العلْمِ * أَصْلُ الغَرامْ

بَلِّغْ سَلامًا كَثِيرا * عَشِيَّة و بُكُورا * مِنْ مُسْتَهامْ

ب- الموشح ذو القوافي السّمطية: وهي"قوافي السّمطيات التي تخالف في شكل تقفيتها قافية المزدوجتين المسمَّطتين السابقتين...فمن التسميط ما جاء مصراعين مصراعين فقط، وهو المزدوج الذي سبق، ومنه ما يجيء ثلاثة مصاريع متغيّرة، ومتعقّبة بقافية ثابتة،، ممّا يمكن أن نرمز له

---

[1] – ابن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، من ص28 إلى ص31، ينظر تحليل السمطيتين في كتاب مختارحبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص166، 167، 168، ينظركذلك: مختار حبّار، مدرسة التوشيح الجزائرية في القرن 12 هـ، 18م، أعلامها، ومكونات بناها الدلالية، والشكلية، مجلة دراسات جزائرية، ص111.

بالشّكل(أأأب-ج ج ج ب-دددب- إلخ)، ومنه ما يجيء أكثر من ذلك مع تسميطه دائما بقافية ثابتة تضمُّه، وتردُّ مفرقه إلى البيت الأوّل الذي بنيت عليه السّمطيَّة."[1]

وقد" انفرد به أحمد المنجلاتي...وذلك بسمطيته التي خالف في شكل تقفيتها قافية السمطيتين السابقتين من جهة إضافة غصن ثالث إلى القافية المتغيرة، وتسميط القافية الثابتة بجعلها عمودها المتكرر، فالتسميط في الشعر كما نلاحظ قائم على أساس القافية الثابتة، بجوار أخرى متغيرة دون حصر عددها، فمن التسميط ما كان مثلث القوافي، مثل السابقتين اللتين رمزنا لهما ب[أأب-جج ج ب- الخ]، ومنه ما كان مربّع القوافي مثل السمطية التي نحن بصدد الحديث عنها والتي يمكن أن نرمز إليهابالشكل[أأأب- ج ج ج ب- د د د ب- الخ]، وقد تكون مخمسة، وقد تكون أكثر من ذلك، بشرط مراعاة القافية الثابتة، التي تسمى عمود القصيدة."[2]

- **السمطية المخمَّسة**: وكان أبو حمو موسى الثاني الزياني"ممّن ربَّع القوافي المتغيِّرة، وسمَّط بالخامسة الثابتة في سمطيتين على الأقلّ، الأولى نظمها بمناسبة المولد النبوي الشريف سنة 762هـ، والثانية نظمها بالمناسبة نفسها764هـ ، نجتزئ من السمطية الأولى على سبيل التمثيل قوله[3]:

نَزَلْتُمْ مِنْ فُؤَادِي مَنْزِلاً حَسَنَا * وَكُلُّ مَا سَاءَنِي فِي حُبِّكُمْ حَسَنَا

بِنْتُمْ فَلَمْ أَتَّخِذْ مِنْ بَعْدِكُمْ سَمْنا * وَحُبُّكُمْ فِي صَمِيمِ الْقَلْبِ قَدْ سَكَنَا

---

1 – مختارحبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص168، 169، ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج1، ص185.

2 – مختار حبار، مدرسة التوشيح الجزائرية في القرن 12 هـ، 18م، مجلة دراسات جزائرية، أعلامها، ومكونات بناها الدلالية، والشكلية، ص114.

3 – مختارحبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص168، 169.

وَعْدُكُمْ صَار عِنْدِي سَاعةً بِسَنَا

سِرْتُمْ وَلم تَعْلَمُوا بِالبَيْنِ مَا فَعَلا * بِهَائِمٍ مُذْنِف لاَ يَبْتَغِي بَدَلا

هَلاَّ رَحِمْتُمْ مُحِبًّا باللَّوَى قَتَلا * مُتيَّمَا صَارَ في الهَوَى مَثَلا

لم يَتَّخِذْ بَعْدَكُمْ خِلاًّ، وَلاَ وَطَنَا

يَا رَاحِلِينَ، وَللتَّودِيعْ مَا عَطَفُوا* وَسَائِلِينْ، وبالمشْتَاقْ مَا عَرَفُوا

قِفُوا قَلِيلا عَلى مُضْنى الغَرَامْ قِفُوا* خُذُوا فُؤادًا لمعنّى الصّبّ، وَانْصَرِفُوا

لا أبْتَغِي مِنْكُم رَهَنا، ولا ثَمَنا

- **السمطية المربّعة:** وكان أحمد المنجلاتي" ممّن ثلث القوافي المتغيِّرة، وسمَّط بالرّابعة الثابتة، في سمطيته التي نظمها بمناسبة الاحتفال بالمولد النبوي الشريف، وهي السَّمطية التي نختم بها هذا الجزء."[1] وفيها يقول[2]:

يَا عَرَب نَجْدَ إفْتحُوا لنا البَابَا * للوَصْلِ فَالجِسْمُ بالنَّوى ذَابَا

مَا فَط عنَّا خَيَالُكُم غَابَا * هَلْ تَجْعَلُوا عَبْدكُمْ لَكُم جَارَا

لَوْلاَ ذُنُوب فَضَتْ بِبَلْوَائي * مَا تَخَلَّفْتُ عَنْ أَحِبَّائي

يَا رَبِّ يَا سَيِّدِي وَ مَوْلاَئي * يَسِّرْ عَلَى مَنْ دَعَاكَ أَوْطَارَا

1- مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص169، 170.

2 – ابن عمار، الرحلة، ص35.

بَلَغْتَ مَا نَرْ تَجيهِ يا حَادِ * إنْ سِرْتَ بِالمنْحَنَى وَ بالوَادِي

بَلِّغْ كَثيرَ السَّلامْ للهَادِي * لَعَل تُطْفى مِنَ الحَشَى نَارَا

هذا عن أنواع فن التوشيح في الخطاب الأدبي القديم في الجزائر، وقد "رصدنا منها الموشح المعروف بمطلعه، وأدواره، وأقفاله، وخرجته، والمسمطات المعروفة بثابث القافية، ومتغيراتها...مسمطة بثابث، ومتغيرين، رمزنا لها ب: أأب- ج ج ب- د د ب- الخ، وأخرى بثابث، وثلاث متغيرات، ورمزنا لها ب: أأأب —ج ج ج ب- د د د ب الخ، مع احتمال وجود غيرهما."(1)

مجمل القول، أنّ التحليل البِنيوي للنصوص التي أوردناها كشف عن وجود مستويات من الدلالة، والتراكيب، والبنيات تشكَّلتْ وفق ترتيب منطقي، وتنظيم محكم تَشَكَّل بموجبها وحدة الخطاب الأدبي لفنّ التّوشيح في الجزائر.

وخلاصة القول أنّ الموشَّح نظم لم يجرِ مجرى القصيدة العربية في وحدة وزنها، واتساق مبانيها، ووحدة قوافيها، بل امتزجت فيها أمشاج، وأوشاج من أعاريض، وقواف مختلفة، وقيل لناظمه وشَّاح، ولم يقل له شاعر، كما قيل لصاحب الزجل زجال، وقيل لصاحب الرجز راجز، وهذا يدلُّ على أنهم فرقوا بين الشعر في صورته التقليدية، والموشَّح.(2)

1- مختار حبّار، مدرسة التوشيح الجزائرية في القن 12 هـ، 18م، أعلامها، ومكونات بناها الدلالية، والشكلية، مجلة دراسات جزائرية، ص،119.

2- عبد الله محمّد أحمد أحمد عبد الرّحمن، الموشّحات الأندلسية؛ دراسة فنية عروضية، ص311، 312، 340، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، المجلد الحادي، والعشرين، العدد الأول، يناير2013 .

الفصل الثاني: في البناء الموضوعاتي

تمهيد في الموضوعة

أوّلا– موضوعة الشّوق، والحنين.

ثانيا– موضوعة الطّلل.

ثالثا– موضوعة الرّحلة.

رابعا– موضوعة الخمرة.

خامسا– موضوعة الغزل.

تمهيد في الموضوعة:

يرى بعض الباحثين أنّ ظهور المنهج الموضوعاتي كان مع بداية النصف الثاني من القرن العشرين الذي تزامن مع الحملة النقدية الفرنسية التي تطور معها الدرس الموضوعاتي في ظل الألسنية، والبنيوية، ويعتبرون الناقد الفرنسي **جون بيير ريشار** أبرز من أرسى قواعد هذا المذهب النقدي.(1)

في حين نرى نحن استنادا إلى ما قدّمه بعض الباحثين أنّ المنهج الموضوعاتي قديم عهدٍ، وهو يرجع إلى فترة زمنية ضاربة بجذورها في التاريخ، و"ربما كان **أبو تمام** (ـ 232 هـ) هو أوّل من حاول تقسيم الخطاب الشعري العربي إلى موضوعات، أوأغراض، وذلك في عمل جمع فيه بعض أشعار العرب، وسمّاه (ديوان الحماسة)، وقسّم عمله إلى أحد عشر موضوعا، أولها: الحماسة الذي عنون به عمله... ولقد فتح أبو تمام بعمله ذلك **باب النقد الموضوعاتي** واسعاً لمن جاء بعده، فكان منهم **قدامة بن جعفر** (ـ337هـ)، والذي اختزل موضوعات أبي تمام، وحصرها في ستة موضوعات، في كتابه (نقد الشعر)...بينما حصرها ابن رشيق المسيلي القيرواني (456 هـ) في كتابه (العمدة) في تسعة أغراض."(2)

ومصطلح الموضوعاتية كغيره من المصطلحات النقدية شهد التباسا، وخلطا في فهمه، وفي ترجمته إلى اللّغة العربية، فاختلفوا في التسمية"thème "، فمنهم من أطلق عليه تسمية "التيمة"،

---

[1] – ينظر: جعيرن ميهوب، المنهج الموضوعاتي بين النظرية، والتطبيق، مجلة الباحث ، دورية فصلية أكاديمية محكمة، العدد الثاني عشر، أفريل2013، ص166، 167.

[2] – مختار حبّار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا، والتشكيل، ص64، 65، ينظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، ص195، 196.

ومنهم من أطلق عليه الجذر، فكان النقد التيماتي، والنقد الجذري، وآخرون آثروا تسميته بالنقد المداري.[1]

والجذر عند جان بيير ريشار هو" المبدأ الذي تلتقي عنده مفاهيم النص، أوالكاتب، والمحور الذي تجتمع حوله كلّ القرابات السريّة في النص، والمركز الذي تتوجه إليه الدراسة، فمنه تبدأ، وإليه تعود"[2]، ف(الموضوعاتية) إذن هي"(الثيمية)، وتدل على (الموضوعات) الكامنة في الأثر الأدبي، و(الثيمة) THEME هي الجذر لهذه الموضوعات."[3]

وانطلاقا من مقولة التشظي، والانقسام يتجه النقاد في بحثهم عن الموضوعة الرئيسية (thème principale)، والجزئية (Sous thèmes) على امتداد الخطاب الأدبي، معتبرين الأولى شجرة "التي يمثل الموضوع الرئيسي جذعها، وتمثل الموضوعات الفرعية غصونها."[4]

هذا، ولا تختلف موضوعات فن التوشيح في الخطاب الأدبي القديم في الجزائر عن موضوعات الشعر العربي القديم، وقد أشار إلى هذا الأمر العديد من المنظرين القدامى منهم، والمحدثين، والدليل على ذلك ما أتبثه ابن **سناء الملك** في كتابه دار الطراز "والموشحات يعمل فيها ما يعمل في أنواع الشعر من الغزل، والمدح، والرثاء، والهجاء، والمجون، والزهد، وما كان منها في الزهد يُقال له المكفّر، والرّسم في المكفر خاصة أن لا يُعمَل إلا على وزن موشح معروف،

---

[1] – ينظر: جعيرن ميهوب، المنهج الموضوعاتي بين النظرية، والتطبيق، ص169.
[2] – محمّد عزام، وجوه الماس، البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان، ص18، 19.
[3] – م، س، ص13، 14.
[4] – م، س، ص20.

وقوافي أقفاله، ويختم بخرجة ذلك الموشح، ليدل على أنه مكفره، ومستقيل ربه عن شاعره، ومستغفره."[1]

والأمر نفسه أكّده **ابن خلدون** حين قال:"وأمّا أهل الأندلس فلما كثر الشعر في قطرهم، وتهذّبت مناحيه، وفنونه، وبلغ التنميق فيه الغاية استحدث المتأخرون منهم فنّا منه سموه بالموشح...ويشتمل كلّ بيت على أغصان عددها بحسب الأغراض، والمذاهب، وينسبون فيها، ويمدحون كما يفعل في القصائد."[2]

نخلص بهذا إلى أنّ موضوعات الموشحات، ومعانيها هي" نفس الموضوعات، والمعاني التي طرقها الشعراء الأقدمون، فناظمو الموشحات قد قصروا موضوعاتها على الأنواع المعهودة في أشعار من سبقوهم من غزل، ومدح، وهجاء، ونحو ذلك."[3] "وقد شمل هذا النظم كل أنواع اللّهو، والتسلي أوّل الأمر، ثم تمشّى في نفوس جميع الناس حتى أصبح نوعا من أنواع الشعر العام، فنظم على أسلوبه الحكماء، والفقهاء في الوعظ، والحكم."[4]

هكذا تتداخل الموضوعات في الموشحات، وتتبادل الأدوار، ودرجات الإضاءة، والتعتيم فيما بينها، فما كان منها في موضع الصّدارة في مقام معيّن يصبح يحتلّ المرتبة الثانية في مقام آخر، وممكن الثالثة في مقام دون ذلك، وهكذا دواليك حتى يُسمح للموضوعات الأساسية بالبروز، والظهور، وكانت أهمّ الموضوعات التي رصدناها في فن التوشّيح الخطاب الأدبي القديم في الجزائر هي:

---

[1] – ابن سناء الملك، دار الطراز، ص51.
[2] – ابن خلدون، المقدمة، ص817.
[3] – ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص217.
[4] – م، س، ص219.

أوّلا– موضوعة الشّوق، والحنين:

تعتبر موضوعة الحنين بابًا واسعًا من أبواب الشعر العربي، ففي الوقوف على الأطلال حنين، وفي التغزّل حنين، وفي الغربة حنين، وفي الرثاء حنين، وفي مدح الرّسول صلّى الله عليه، وسلّم حنين، فالحنين كبنية موضوعاتية نجدها في أغلب الموشحات الدينية، والغزلية، وغيرها من النّصوص التي يبثّ فيها الشعراء حنينهم، ووجدهم، وشوقهم إلى أوطانهم، وأهلهم، وذويهم، وأحبائهم، ذلك لأنّها بنية لسانية توافق بنية نفسانية في الذات العربية المهاجرة عموما، والمهاجرة عن الأندلس بعيدا عن الوطن الأصلي خصوصا.

ولقد "تغنى الشعر العربي، قديمه، وحديثه، بموضوعة الحنين إلى الأوطان، والخلان، وتبلورت هذه الموضوعة فيه، واكتملت جوانبها العاطفية، والتعبيرية، حتى أصبحت تقليداً من تقاليد القصيدة العربية التي لا تعبِّر عن تجربة وجدانية ذاتية فحسب، ولكن جماعية أيضا، لتميّزها بالصدق الفني، والعاطفة الإنسانية الجماعية المتوقدة، ولتعبيرها عن روح الجماعة العربية، وواقعها المتسم بالترحل، والتنقل من مكان إلى آخر، فحياة العرب كلها حنين وذكرى، وهل هم مذ كانوا إلاّ رحّلاً، رحلوا في باديتهم أثناء العصر الجاهلي من عشب إلى عشب، ورحلوا في مشارق الأرض، ومغاربها في أثناء العصور الإسلامية من بلد إلى بلد، ودائما في حقائبهم ذكرى ملاعبهم الأولى، ومدارج شبابهم؟)[1]

ونظرا لأهمية الموضوعة في الشعر العربي سنتوقّف عندها قليلا حتى نستكشف تجلياتها في الخطاب الأدبي القديم في الجزائر، وينبغي لنا أن نشير بداية أنّ هذه الموضوعة قابلة للتمفصل،

---

[1]– مختار حبّار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا، والتشكيل، ص93 عن د. شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، 263، دار المعارف بمصر ، الطبعة3، (د.ت).

والتفكك، والتشظي إلى جزئيات ترتبط بعضها ببعض بعلاقة معينة، وهذه الجزئيات، والفروع المولّدة عن هذا التشظي هي التي تولد الموضوع الرئيسي، وبفعل خاصية التشظي تنتشر هذه الموضوعات على امتداد العمل الأدبي، وتنقسم بدورها إلى وحدات صغيرة "تتدرج في بنائها من الكلية إلى الجزئيات، من الأصغر فإلى الأصغر منها، ويمكن التعرف عليها حسب الترتيب من الكل الى الجزء."[1]

وللتمثيل على ذلك نأخذ نماذج نوضّح فيها تجلّي ظاهرة الحنين في فن التّوشيح في الخطاب الأدبي القديم في الجزائر، ولتكن هذه النماذج في موضوعة الحنين إلى الأماكن، والبقاع المقدسة حيث مقام خير الأنام صلّى الله عليه، وسلّم.

العيّنة الأولى: موشّح سيدي بن علي، الذي يقول فيه:[2]

هاج الغرام

بِالله طَاوِى القِفَارْ * عَرِّجْ بِذاكَ المَزارْ * حَيثُ الكِرامْ

عَرِّجْ بِرَبْعِ المَعَالى * وابْرِدْ بِذاكَ الوِصالْ * حُرُّ الغَرامْ

حَسْبُ الشَّوْق الكَئيبْ * أن شَملهْ بالحبيبْ * لهُ التِئَامْ

نَأَتْ عَلَيْنا الدِيَّارْ * وَفِي الفُؤَادْ جِمَارْ * لَها انْضِرامْ

أُهيْل وادِى العقيقْ * هَلْ لي اليْكُمْ طَريقْ * فَالقَلْبُ هَامْ

---

[1] – ينظر: جعيرن ميهوب، المنهج الموضوعاتي بين النظرية، والتطبيق، ص169.

[2] – ابن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، ص35، وما بعدها.

يحنّ **ابن علي** في هذا المقتطف إلى مقام رسول الله صلّى الله عليه، وسلّم، فيتوسّل قاطع القفار أن يعّرج نحو منزل الكرام، أصحاب المقام، والشأن العالي، وأن يبرّد بالوصال النار الملتهبة في فؤاده، ويزيل شوقه للحبيب بلَمِّ الشّمل في التئام، ويتحسّر لبعده عن الديار، هذا البعد الذي يلهب نار الفؤاد، ويزيدها اشتعالا، كلّ هذا تمظهر في مجموعة من الدّوال اللّسانية:(وابرد بذاك الوصال– حر الغرام– حسب الشوق الكئيب– وفي الفؤاد جمار – لها انضرام.)

العيّنة الثانية: موشح أبي العباس أحمد المانجلاتي الذي يقول فيه:[1]

***نلت المرام ***

بِاللهِ حَادِي الْقِطَارِ * قِفْ لِي بِتِلْكَ الدِّيَارِ * وَاقْرَ السَّلاَمْ

سَلِّمْ عَلَى عَرَبْ نَجْدِ * وَاذْكُرْ صَبَابَةَ وَجْدِي * كَيْفَ يُلاَمْ

مَنْ بَادَرَتْهُ الدُّمُوعُ * شَوْقًا لِتِلْكَ الرُّبُوعِ * مَعَ المَقَامْ

وَقُلْ لِعرَبِ جِيَاد * سُكْنَاهُمْ فِي فُؤَادِي * ذِكْرُ الخِيَامْ

مَعْ سَاكِنِ الخَيْمَ * وَالبَانِ وَالعِلْمِ * أَصْلُ الغَرَامْ

بَلِّغْ سَلاَمًا كَثِيرا * عَشِيَّةً وبُكُورا * مِنْ مُسْتَهامْ

وموضوعة الحنين كما هو واضح في النصّ المقدَّم أعلاه تنبئ عن وجودها من خلال الدوال اللسانية التالية: "من بادرته الدموع * شوقا لتلك الربوع * سكناهم في فؤادى* أصل الغرام–

[1] – ابن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، ص27، وما بعدها. الحفناوي، تعريف الخلف برجال السّلف، ج2، ص90 ، وما بعدها.

من مستهام، كما يظهر التقليد واضحا بين الأستاذ، وتلميذه حيث أنّ "كلاًّ منهما قد وضع عنوانا لسمطيته، ومنها المطلع المتشابه في القوافي، وفي بعض اللّفظ، وفي البدء بالقسم، ومنها القافية الثابتة المنتهية بروي الميم، ومنها بحر المجتث: (مستفعلن فاعلاتن)، ومنها المكون الدلالي الذي ينقسم إلى قسمين، أوجزأين متقابلين، الأول منهما يرسم ملامح الذات الناقصة المنفصلة، أوما هو كائن، والثاني منهما يرسم ملامح الذات النبوية الكاملة المتصلة، أو ما ينبغي أن يكون."[1]

العيّنة الثالثة: موشحة للتلاليسي، وهي[2]:

مطلع

سِخِي أيَا مُقْلتِي وَانْهَلِي* بِدَمْعِكِ الواكِفِ المنْهَلِ

دور

عَلى شَبَابي الذِي قَدْ وَلَّى

آهٍ لَقَدْ بَانَ وَاضْمَحَلاّ

فَهَلْ لِقَلْبِي الشَّجِي أَنْ يُسَلَّى

قفل

مَا فِي الذي نَالَني مَا يسْأل* فقْدُ الشَّبابِ وفَقْدُ الأهْلِ

[1] – مختار حبار، مدرسة التوشيح الجزائرية في القن 12 هـ، 18م، أعلامها، ومكونات بناها الدلالية، والشكلية، ص112، مجلة دراسات جزائرية، جامعة وهران، العدد1، 1997.

[2]– يحي بن خلدون، بغية الرواد، ج2، ص221، ينظر: مؤلّف مجهول، زهر البستان، ص294، 295.

دور

بأنّ الحَبيبَ ووافَى الشِّيبْ

فكَيفَ يَسْلو بهذَا القَلْـبْ

ترى لما قَدْ دَهَاني طِبْ

قفل

مَالي وَحقّ الهوَى مِن مِثْلِ* لا في انْتِحابْ وَلا في شَكْلِ

دور

تَرْكي لِذِكْرِ الصِّبا أَوْلى لي

وَمَدْحِ مُوسَى الرِّضَى أَسْمَا لي

مَنْ خصَّ بالفَضلِ والأفْضالِ

قفل

شَهْمٌ جَوادٌ كَثِيرِ البَذْلِ* بِهِ اعْتصامُ الوَرى في المَحَلِّ

دور

بِه تِلِمْسانُ ذاتِ الحُسْنِ

فيما اشْتَهتْ من منى وأمن

بغدا شَـوْقٌ لهـا تُغَني

قفل

أجزْت لها مِن دِيار الخِلّ* رِيحُ الصّبا عَافِراتِ الذّيْلِ

دور

يَا أيُّها المِلِكُ المنْصُورُ

يا مَنْ له الأمْرُ والتَأْمِيرُ

بِنَصْرِكُم قَدْ جَرَى المِقْدُورُ

خرجة

في مَدْحِكُمْ يا زَكِي الأَصْلِ* يَدِّي تَخُطُّ وَقَلْبي يُمْلِي

وواضح من مطلع الموشّح، والدور الذي يليه، أنّ التلاليسى يحنّ إلى أيّام الشّباب، والصّبا التي وَلّت، وانقضت، فهو يتمنى عودتها، ويتمنى لقَلْبِه أن يسلو كما كان في الماضي، وقد وظّف للتعبير عن هذه المعاني مجموعة من الدّوال اللسانية مثل:(سخي أيا مقلتي، وانهلي- على شبابي الذي قد ولّى- آه لقد بان، واضمحلاّ- فهل لقلبي الشجى أن يسلى)، ويواصل التلاليسي في التعبير عن شوقه، فيجمع بين حنينه إلى أيامّ الصبا، وحنينه إلى أهله، وهذا واضح في مثل قوله: (فقد الشباب، وفقد الأهل)، ليخلص في النهايه إلى أنّ الحنين إلى الماضي لن يغيّر من الواقع شيئا، فحريٌّ به أن يعيش حاضره الذي كما هو متجلّي في قوله:(تركي لذكر الصّبا أولى لي ومدح

موسى الرضى أسما لي)، ويبدو أنّ التلاليسي قد نعى شبابه في غير ما موشّح، وهذا يبدو واضحا فيما سنُثْبِتُه له في العينة الموالية.

العينة الرّابعة: يقول التلاليسي:[1]

مطلع

قَلْبي المبلَّى لَهُ أَوّارْ** وَالجِسْمُ أوْدَى بِهِ السِّقَامْ

لما تَولّى الشَّبابُ عَنِّي** وَاسْتَشْعَرَتْ نَفْسِي الحِمَامْ

دور

لما رَأَيْتُ الشَّبابَ وَلّى*أذْريْتُ دَمْعي عَلى الشَّبابْ* إذْ عَهْدُهُ بَانَ، وَاضْمَحَلاَّ

ولَيْس يُرْجَى لَه إيَابْ*فَقُلْتُ يَا نَفْسُ لَيْسَ إلاّ * أَنْ تَسْأَلِي الفَوْزَ وَالمتَابْ

قفل

فإنَّ شِيبَ الفَتى وَقَارْ** تَقْبُحُ مَهْمَا بَدَا الأَثَامْ

يا نَفْسُ بادِرْ دَعِ التَأني**فَإنّمَا عَيْشُنا مَنَامْ

دور

مَنْ لي بِرَدِّ الصِّبَا وَمَنْ لي * هَيْهَاتْ لاَ يَرْجِعُ الصِّبَا* قَدْ كُنْتُ فِيهِ وَكَانَ شَمْلِي

---

[1]– يحي بن خلدون، بغية الرواد، ج2، تح، بوزياني دراجي، ص312،313،314.

يَا صَاحِ غَضَا وَطِيبا * فَكَيف لِي عَنهُ بالتَسَـلي* والصَّبْر عَنْ طَاعَتي أَبَا

قفل

لأَجْلِهِ أَدْمُعي غزارْ * تَنْهَلُ سَكْبا عَلى الدَوَامْ

الحَالُ هَذا وَإنَّ جَفْني*بالسَّهْدِ لاَ يَعْرفُ المنَامْ

دور

دَعْ عَنْكَ ذِكْرَ الصِّبا وَبَادِرْ*يا نَفْس للحَجِّ وَأَقْلِعِي*واجْتَهِدي وَاتْرُكي المِعَاذِرْ

وَجَـدّدِي السَّيْرَ وأسْرِعي*لعَلَّ أن تسْعَد الِمقْدار*لكِ بخيـْر واسْمَعِي

قفل

أمَا تَرى العشقين ساروا * ورَكْبُهُـم قَاصِدًا أمَامْ

حَادِيهُـم دَائِمًا يُغَنِّي * هُبُّوا إلى الكَعْبَةِ الحَرَامْ

ينعى التلاليسي في الأبيات الثلاثة الأولى شبابه، فيحنّ إلى أيّام الصّبا التي ذهبت، وولّت، وقد وظّف لذلك مجموعة من الدّوال اللّسانية مثل: (قلبي المبلّى له أوّار لما تولّى الشباب عني** واستشعرت نفسي الحمام لما رأيت الشباب ولّى*أذريت دمعي على الشّباب* إذ عهده بان، واضمحلاّ وليس يرجى له إياب*فقلت يا نفس ليس إلاّ *إن تسألي الفوز والمتاب فإن شيب الفتى وقار**تقبح مهما بدا الأثام يا نفس بادر دع التأني**فإنّما عيشنا منام *من لي برد الصبا ومن لي * هيهات لا يرجع الصبا* قد كنت فيه وكان شملي يا صاح غضا وطيبا * فكيف لي

عنه بالتسلي* والصبر عن طاعتي أبا* لأجله أدمعي غزار*تنهل سكبا على الدوام* الحال هذا وإن جفني*بالسهد لا يعرف المنام*)

وهكذا غدت موضوعة الحنين إلى الديار، معلومة كانت، أومجهولة، وإلى الأهل، والأحبة، موضوعة تتكرر في الأعمال الأدبية. [1] وقد اتسعت الموضوعة لتشمل مجالات عديدة كالحنين إلى أيّام الصّبا، والحنين إلى الحبيبة، وغيرها من الموضوعات التي يمكنها أن تتوالد من رحمها، فأصبحت بذلك موضوعة مستقلة بذاتها تنظم فيها القصائد الطوال.

ثانيا– موضوعة الطلل:

إذا رجعنا إلى مفهوم الطلل وجدنا أنّه عبارة عن" تقليد من تقاليد القصيدة العربية بعامة، والقصيدة الجاهلية بخاصة، يقف الشاعر فيه على الأطلال الدارسة لأحبته الظاعنين، يذكر مواقعها، ويصف آثارها الباقية التي اختلفت عليها عوامل الطبيعة فسفهتها، وأتلفتها، وربما تطرق إلى ذكر الوحوش التي سكنتها، وأطفلت فيها، وتكاثرت، ثم يلتفت إلى ماضيها، فيذكر ما كانت عليه من دبيب، وحركة، وأنس بناسها، ويذكر مراتع شبابه والصبا، ودفء العلاقة بين أحبته، والخلان، مقارناً بين ما كانت عليه تلك الديار من الحيوية، والحياة، وبين ما آلت إليه من خواء، وسكون، وتوحّش، فيكون ذلك مبعثاً له على إظهار وجده، ولوعته على فراق الرفاق، وبكائه لرحيلهم، وبعادهم، فيكون في ذلك البكاء بعض التخفيف عنه، والتسرية عن أشجانه، ووجده. [2]

هكذا ألفينا الوشاح يستعير" وحدات موضوعاتية من القصيدة التقليدية، مثله في ذلك مثل بناء يقيم بناء جديداً بإزاء بناء قديم، يأخذ من البناء القديم بعض لبناته الصالحة، وقد يهذبها

[1] – ينظر: مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ص98.
[2] – م،س، ص61.

ويشذبها لتوائم البناء الجديد."[1]

وموضوعة الطلل هي (مجموعة من الجمل المفردة، تتمازج فيما بينها، وتتفاعل معانيها، محققة بذلك بناء محدداً، ومتميزاً، تتواجد فيه متحدة بواسطة فكرة، أوغرض مشترك [2]) يمثل من الموضوعة (Theme) قاسمها المشترك، أوجذرها الأساس...كالحي، والديار، والمنازل، وما في حكمها من الدمن، والأثيلات، والطلح، والمواضع، والأثافي، والعشيرة، وحماها، والأحبة، والخلان، وهلم جرّا مما هو معروف، ومتعلق بالطلل، مما يشكل بناء دالاً على المكان، والزمان الماضي مفعمين بعاطفة جياشة من الفقد، والضياع، والحنين إلى ما كان، ولم يعد كائناً.[3]

وإذا ما جئنا إلى فنّ التوشيح في الخطاب الأدبي القديم في الجزائر، وجدنا أنّ موضوعة الطلل، وما صاحبها من ذكر الديار، والمنازل، والأحبة، قد تمّ توظيفها في غير ما موشح، وللتمثيل على ذلك نأخذ بعض الشّواهد، ونبقى مع النموذجين السّابق ذكرهما في موضوعة الحنين، لأنّ الطلل كموضوعة تتداخل تداخلا متناسبا مع باقي الموضوعات، كالحنين، والرحلة، والغزل، وغيرها.

العينة الأولى: موشّح***نلت المرام** * السّابق ذكره للمنجلاتي، حيث ينادي فيه على حادي القطار فيُوقِفُه، ويَسْتَوْقِفُه عند مقام الرَّسول صلّى الله عليه، وسلّم، مُحمِّلا إيّاه رسالة سلام، إلى تلك الديار، وإلى عرب نجد، ويُلْزِمُه بنقل صبابته، وذكر وجده، ويتساءل كيف يُلام من بادرته

---

[1] – مختار حبار، شعر أبي مدين التلمسان، ص62.

[2] – م، س، ص 66 عن: *Theorie de la Litterature : Texte des formalistes reunis,presentes et traduits par Tzvetan Todorov*

والنص فيه مقتبس من مقال: *B.TOMACHEUSKI* بعنوان: *Thematique : Le choix du theme : P263 Edition du Seuil. France : 1965.*

[3] – مختار حبار، شعر أبي مدين التلمسان، ص66.

الدموع شوقا لربوع محمّد، وساكنيها، ويأمره أن يبلّغ لعرب نجد حبّه، وغرامه السّاكن فؤاده لهم، ويصرّ، بل ويلحّ على أن يكون هذا السّلام حارّا، وكثيرا، ومحمّلا، ومشبعا بالمحبّة.

ونلاحظ أنّ الحديث عن الطلل دائما يكون ممزوجا بذكر معالمها، ووصف ما فيها من حجر، وشجر، ووصف الرَّكب، والمطايا كالإبل، وحادي العيس، وغيرها، هذه الدّيار التي أصبحت رسوما بالية، وأطلالا تزار، وقد ذكر المنجلاتي في موشَّحه السّابق الديار، فوقف، واستوقف، وبكى، واستبكى، وهذا واضح من خلال توظيفه للعبارات الدالة على الطلل، والتي تمظهرت في الدوال اللسانية التالية: (قف لى بتلك الديار – شوقا لتلك الربوع* مع المقام– ذكر الخيام * مع ساكن الخيم.)

العينة الثانية: موشّح سيدي بن علي السّابق ذكره***هاج الغرام***، وقد وقف هو كذلك فيه على الأطلال، فبكى، واستبكى، ويظهر هذا جليّا من خلال توظيفه للدوال اللسانية الدالة على ذلك في مثل: (بالله طاوى القفار)،(عرج بذاك المزار)،(بربع المعالى)،(نأت علينا الديار).

العينة الثالثة: مِن كلام العلامة سيدي محمّد بن الشّاهد في مدح الرّسول صلّى الله عليه، وسلّم[1]

مطلع

مُحَمَّدٌ الخَاتِمُ الشَّفِيعْ   كَـريم الآبَاءِ والجُدودْ

القَلْبُ مِنْ شَوْقِهِ صَرِيعْ   مَتى أَرَى وَجْهَكَ السَّعِيدْ

دور

1– رودوسي قدور، مجموع القصائد، والأدعية، من ص70إلى ص79.

إلَيْكَ مِنْ أَجْلِهِ اشْتِياقِي يَا شَهْرَ مِيلاَدِهِ الكَرِيمْ

تُرى مَتى أمْتَطي نِياقِي قَاصِدَةً رَبْعَهُ القَديمْ

أَزُورُ فِي جُمْلَةِ الرِّفاقِ زَمْزَم والبيْت والحَطِيمْ

قفل

يَا حَبَّ أولئِكَ الرُّبُوعْ وَحَبّذَا ذَلكَ الصَّعِيدْ

لوْ يَقْرُبُ المَنْزِلُ الشَّسُوعْ مِنْها وَيَدْنُو لَنا البَعِيدْ

دور

هَلْ لي إلَى الرُّكْنِ وَالمقَامْ وَهَلْ إلَى الحَجَرْ مِنْ سَبيلْ

مَاذَا عَلَى المِشْعَرِ الحَرَامْ لَوْ شَامَهُ طَرْفِي الكَحيلْ

بالحَجَرِ الأَسْعَدِ اغْتِنامْ خالٌ عَلى وَجْنَةِ الجَميلْ

قفل

والبيْتُ يجْلُو ثَنَاه ريعْ يخْتَالُ فِي أسُودِ البُرُودْ

وَطِيبِ أَنْفاسِه يَضوعْ عَطّر الأغْوارَ وَالنُّجُودْ

دور

منـازلٌ جَالَ فِي ثَراها ءادم والـرُّوح والخَليلْ

فرَحْمةُ اللهِ في ثَراهَا تَنَزَّلُ في الصُّبْحِ وَالأَصِيلْ

فيا هَنِيئًا لمِنْ يَراهَا وحَلَّ في ظِلِّها الظَّليلْ

قفل

الدينُ منها بَدَا صُدُوعْ والكفرُ مَا زالَ في خُمُودْ

فهْـو إلى وَقْتِنا مُضِيعْ وَأَهْلُـهُ عِنْدَنَـا عَبيدْ

دور

مَكَّةَ يا أشْرَفَ البِقَاعْ طَالَ اشْتِياقِي إلى لِقَاكْ

مَتى أُرى في حِماكِ سَاعٍ مُباهِيًا رُتْبَةَ السِّمَاكْ

أطُوفُ بالبَيْتِ للْوَدَاعْ لاَ نَاسِي العَبْدَ مِنْ حِمَاكْ

قفل

إنّي إلى طِيبةَ نُزوعْ وَلي غَرامٌ بها شَديدْ

ولي بِأمْداحِها وُلُوعْ مِنْ طَارِفِ المِدْح والتَّليدْ

بدأ ابن الشاهد راحلا باحثا عن ذات الحبيب المصطفى صلّى الله عيه، وسلّم، وانتهي واقفا، ومستوقفا، وقد وظّف لذلك مجموعة من الدوال اللسانية التي لها علاقة بموضوعة الطلل، وهذا في مثل: (ربعه القديم – زمزم والبيت والحطيم – الرّبوع – المنزل — الرّكن، والمقام – بالحجر

الأسعد– البيت – منازلٌ جال في ثراها – مكّة يا أشرف البقاع – أطوف بالبيت – ساكن المدينة – طيبه –روضة الجنان – ما بين بيت، ومنبر – قبر– يا منائي)

إلاّ أنّه ينبغي لنا أن نشير أنّ كلّ من ابن علي، والمنجلاتي، وابن الشاهد لم يذكروا لنا المنازل لذاتها، ومن أجل ذاتها، ولكنهم ذكروها من أجل المحبوب، أوعلى حدّ قول الشاعر العربي فيما معناه: ما ذكر الديار شغفن قلبي، ولكن ذكر من سكن الديارا.[1]

ثالثا– موضوعة الرّحلة:

الرحلة، والظعن تقليد من تقاليد القصيدة العربية القديمة يأتي بعد الوقوف على الأطلال في غالب الأحيان، وغالباً ما يلتقي الشعراء القدماء في وصف هذه الرحلة، في أربعة مواقف هي: (التساؤل عن الظعن، والإخبار عن رحيله، ومماشاة الرّكب، والوقوف عند معالم الطريق، وذكر الظعائن، والهوادج، وذكر النساء، والتحدث عنهنّ).[2]

وقد وظّف الوشاحون موضوعة الرحلة في موشّحاتهم سيرا على خطى القدامى، حيث تداخلت في المقاطع التي قدّمناها سابقا بموضوعة (الطلل) تداخلاً متناسباً كما تشير إلى ذلك الكثير من الدراسات[3]، كما أنّها تتداخل كذلك بموضوعة الحنين بشكل أنسب في غير ما موشّح، وللتّدليل على ذلك نأخذ بعض العينات.

العينة الأولى: موشّح الطبيب أبي عبد الله محمّد بن أبي جمعة الشهير بالتلاليسي الذي خاطب به السلطان أبا حمو في مولد سنة سبع، وستين، وسبع مائة، والذي أفاض فيه في وصف شوقه،

---

[1] – ينظر: مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ص63.

[2] – م، س، ص84، 85 عن.شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية، والإسلام، ص 117 دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الخامسة (د.ت).

[3] – ينظر: على سبيل المثال تحليل هده الموضوعات: مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ص65، وما بعدها.

وحنينه إلى زيارة قبر الرّسول صلّى الله عليه، وسلّم، ولهفته إلى رؤية تلك الأماكن المقدسة، وما أُحيط بها من معالم، وفيه يقول [1]:

مطلع

لي مدمع هتَّانْ ... ينهلْ مثلَ الدررْ

قد صيَّرَ الأجفانْ ... ما إن لها من أثرْ

دور

حُقَّ له يجري ... دمًا على طول الدوامْ

مُذْ جدَّ **في السيرِ**... ناسٌ إلى خير الأنامْ

وعاقني وزْري...يا صاحِ عن ذاك **المقامْ**

قفل

وسارت الأظْعانْ ... يُحْدي بها في السحرِ

فاستبشر **الركبانْ** ... بقربِ نيْلِ الوطرِ

دور

يا سعدَهُ منْ زارْ ... **قبرَ النبيِّ المصطفَى**

محمّد المختارْ ... قُطبِ المعالي والوفا

في مدحه قد حارْ ... الخلقُ طرًّا وكَفى

---

[1] – المقري، أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، ج1، ص، 247،248،249.

قفل

في مُحكم القرآن ...وشرحهِ والسيرِ

فضَّلهُ الرحمنْ ... على جميع البشترِ

دور

يا حاديَ الرَّكبِ...بالله إن جئتَ البقيعْ

تحيّةَ الصبِّ ...بلِّغْ إلى الهادي الشفيعْ

غرّبتُ بالغربِ ... عن ذلك المغْنَى الرفيعْ

قفل

وليس لي إمكانْ ... يُنهضني للسّفرِ

إلاّ من السلطانْ ... الملكِ المظفّرِ

يبكي التلاليسي في مطلع الموشّح شوقا، وحنينا إلى مقام محمّد صلّى الله عليه، وسلّم، حتى غارت لذلك الأجفان، ولم يبق لها أثر، ويودُّ في الدور الذي يليه لو يبكي بدل الدمع دما مذ شدّت الرّحال إلى تلك البقاع، هكذا ينتقل التلاليسي مباشرة إلى الحديث عن الركب، والرّحل التي جدّت في السير، وقد وظّف لذلك مجموعة من الدّوال اللّسانية التي تمظهرت في مثل: (مُذْ جدَّ في السيرِ ناسٌ إلى خير الأنامْ– وسارت الأظْعانْ – يُحْدي بها في السحرِ–فاستبشر الركبانْ – زارْ – يا حاديَ الرَّكبِ – غرّبتُ بالغربِ)

العينة الثانية: موشّح أحمد المانجلاتي يتشوق فيه إلى أرض الحجاز، وإلى زيارة مقام الحبيب صلى الله عليه، وسلم، فيمدحه، ويذكر مولده الشريف المعظم[1]:

الرَّكْبُ نَحْوَ الحَبِيبِ قَدْ سَارَا * يَوَدُّ شَوْقًا إِلَيْهِ لَوْ طَارَا

قَلْبِي المُعَنى الكَئِيبِ قَدْ حَنَا * إِلَى التَّلاَقِي وَطَالَ مَا أَنَا

إِذَا سَمِعْت الحَمَامَ قَدْ غَنا * أوْهَب ذاكَ النَّسيم ابْكَارا

كَمْ أَنْتَ عَنْ رَكْبِ مَكَّةَ سَاهِى * فِي شُغْلِ دُنْيَاكَ واله لاَهى

مِنْ شَرِّهَا يُسْتَعاذُ بِالله * افْراحُهَا تَسْتَحِيلُ اكْدَارَا

يا مَغْرِبِيًّا لِطِيبَةَ اشْتَاقَا * مَع بذكر الحبيب مشتاقا

من أشْرقَ الشَّرْقُ مِنْه اشْرَاقَا * وَ صَارَ مِنْه البَقِيعُ مِعْطَارَا

يَا أَيُّهَا المبْتَلَى بِاشْجَانِه * لِعَالِجِ والحِمَى وسُكَّانِهِ

يُسمَّى حَلِيفُ الأَسَى بِأَحْزانِهِ * لا أَبْعَدَ الله مِنْهُمْ الدَّارَا

طُوبَى لِمَنْ هُوَ مَعَهُمْ غَادٍ * يَطْوى الفَدافِدَ طَيَّ ذِى الزَّادِ

بِنَفْسِهِ جيرةَ الحِمَى فَاد * عَيْناهُ تَبْكِى الدُّمُوعَ مِدْرارَا

يَا عَرَب نَجْدَ افْتحُوا لنا البَابَا * للوَصْلِ فَالجِسْمُ بالنَّوى ذَابَا

---

[1]- ابن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرّحلة إلى الحبيب، من ص31 إلى ص35، وهذا الموشح على بحر المنسرح، وتفعيلاته عى بحر المنسرح: (مستفعلن/ مفعولات/ مستفعلن/ مفعولن...)

تواصل الرّكبان السير شوقا إلى ديار الحبيب المصطفى صلّى الله عليه، وسلّم، ومعها يزداد الأنين، والحنين، وقد كان" أهم عنصر استأثر باهتمام الوشّاحين في الرحلة، والظعن، هو عنصر موقف الشاعر من الظعائن المتحملة، لأنه العنصر الأساسي المولد للحس المأساوي في بنية الرحلة، بوصفه العنصر المولد لعلاقة البين بين مكونين أساسين في بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية كما في بنية الموشّح على حدّ سواء، يشكل الشاعر عادة طرفاً، ويشكل الراحلون غالباً طرفاً آخر، تشكلاً متقابلاً ومتضاداً، ينتج عنه توتر عاطفي متأجج يغشى نسيج الرحلة بأكملها و يلونها بمسحته الاغترابية والدرامية."[1]

العينة الثالثة: موشّح أثبته ابن عمّار في رحلته المشهورة، ومنه هذا المجتزأ:[2]

مطلع

يَا نَسِيمًا بَاتَ مِنْ زَهْرِ الرُّبَا يَقْتَفِى الرُّكْبَانَ

احْمِلَنَّ مِنِّى سَلاَمًا طَيِّبًا لأُهَيْلِ الْبَانِ

دور

اقْرَأَنَّ مِنِّى سَلاَمًا عَبِقَا * أَنْ بَدَتْ نَجْدُ

أَن لِي قَلْبًا إِلَيْهَا شَيِّقَا * شَفَّهُ وَجْدُ

وَفُؤَادِي يَجْتَنِيهَا حرفَا * وَضنًي يَعْدُو

[1]– مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ص86.
[2]– ابن عمّار، نحلة اللّبيب بأخبار الرّحلة إلى الحبيب، من ص16 إلى ص27.

قفل

وَدُمُوعُ العَيْنِ تهمى سُحُبَا فطْرُهَا هَتَّانُ

وَالكَرَى عَنْ مُقْلَتِي قَدْ غَضِبَا وَجَفَا الأَجْفَانُ

دور

يَا رعى الله فُؤادي كَم لَه * للْحِمَى تَوْقُ

كُلَّما حَثَّ الرَّكَاب بُزْلَه * هَزَّهُ شَوْقُ

وحَنينَا يَتقضَّى ليْلُه * إنْ سَرى بَرْقُ

قفل

لا تَسَلْ عَنِّى إذا مَا أطْرَبَا سَائقُ الأظْعانْ

وَبآرام اللِّوى قَدْ شَببا وَظَبا نُعْمانْ

دور

حَادِي العِيس تَرَفَّقْ بِالمطِيِّ * فَلَهَا حَادِي

يُرْسِلُ الدَّمْعَ وَيَطْوِي البِيدَ طَيّ * وَالحَشَى صَادِي

أَسْرَعْتُ فِي السَّيْرِ لَكِني البِطِيّ * وَ النَّوَى زَادِي

قفل

وَيْحَ قَلْبي مِنْ نَواهُمْ عَرَبا	حَيُّهُمْ قَدْ بَانْ
سَكَنوا الخَيْفَ وأبْقَوْا لَهَبَا	يَصْطَلِي الأَكْنَانْ

يقوم موشّح ابن عمّار على بنية نواة أساسية عميقة مكونة من طرفين (محبّ/ محبوب)، والعلاقة بينهما هي علاقة غياب، بحيث بدأ ابن عمار موشّحه بالرحلة، وأقام فيها علاقة جزئية بينه، وبين (سائق الأظعان) تجلت في علاقة التقابل، والتضاد، من حيث إنّ سائق الأظعان الذي شد الرّحال، وأقبل على السّفر يطوي البيد طيّاً، يقابله، ويعاكسه تخلف الشاعر، وبقاؤه دون رحيل، وهذا الموقف في حدّ ذاته يشكل فجوة نفسية متوترة، زيادة على الفجوة المتوترة الأخرى القائمة على أساس علاقة بين، وفصال بين المحب، ومحبوبه، وبذلك فإن الذي يضفي على الموشّح شعريته، ومنها جزء الرحلة، هو بالأساس هذه العلاقة المتقابلة، والموثرة بين الشاعر، وسائق الأظعان من جهة، وبين الشاعر، ومحبوبه من جهة أخرى.[1]

هكذا نجد أنّ موضوعة الرحلة في فنّ التّوشيح في الخطاب الأدبي القديم في الجزائر لا تخرج في بنيتها عموما عن القصيدة العربية قديما، فقد بنيت على العلاقة البينية بين الوشّاح، وبين حادي العيس من جهة، وبينه، وبين المحبوب الغائب من جهة أخرى، وهي العلاقة التي تضفي نغمة حزينة تنسحب على أبيات الرحلة بأكملها.

1 – ينظر: مختار حبّار، شعر أبي مدين التلمساني، ص86.

رابعا– موضوعة الخمرة:

ارتبطت موضوعة الخمرة بوصف الطبيعة في الموشحات ارتباطا يصعب معه الفصل في كثير من الأحيان [1]، ذلك أنّ الطبيعة كانت، ولازالت ملاذ العاشقين، والمستهترين، وحتى التائبين، والزاهدين في الدنيا، ففيها يجدون حريتهم المطلقة، ومتنفسهم بعيدا عن زخم الحياة، وضجيجها، فيبدعون في أفانين القول من منظوم، ومنثور، وكنموذج للتّوضيح نأخذ بعض العيّنات.

العيّنة الأولى: موشح "مطلع الصّباح في يوم ربيعي ماطر **لابن خلف الجزائري**، والذي يقول فيه[2]:

مطلع

قَابَلَ **الصُّبْحُ** الدُّجَى فَانْهَزَمَا***وَمَحَا **بِالسَّيْفِ** **أُفُقَ** **الغَلَسِ**

وَجَلاَ **الغَيْمُ** **بِبَرْقٍ** رَقَما *** ثَوبُ دِيباجٍ بِه الجَوْكَسِي

دور

نَسَجَ **الصُّبح** أَحَادِيثَ الدُّجَى *** بِيَدٍ بَيْضَاءَ في لح **النَّهّارْ**

ولكَهفِ المغْربِ **اللَّيلُ** الْتَجَى***حِينَ نَادَى **الفَجْرُ** في الشَّرْقِ البَدارْ

وَجَلاَ **الصُّبْحُ** جَبينًا أَبْلَجَا***فَاخْتَفَى في **نُورِهِ** **النَّجْمُ** وَغَارْ

قفل

[1] – ينظر: فوزي سعد عيسى، الموشحات، والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، ص54.

[2] – محمّد بن رمضان شاوش، والغوثي بن حمدان، إرشاد الحائر إلى آثار أدباء الجزائر، ج1و2، ص306،305،304.

وَبَكَى **القَمَري** لمَّا ابْتَسَمَا***عَاطِرَ الزَّهْرِ بِثَغْرٍ أَلْعَسِ

وَعَى الخَدُّ بخَالٍ رَسْمَا***نُورُ بَـدْرٍ جَلَّ عَنْ مُقْتَبِسِ

....

دور

رَقَمَ الغَيمُ عَلى ردن النَّسِيمِ بِسَنا البَرْقِ طِرَازًا مَعْلَمَا

وَاكْتَسَتْ خُودُ الرُّبَى ثَوْبَ النَّعِيمِ فَزَهَتْ جِيدَا وَطَابَتْ مَبْسَمَا

فَامْحُ **بِالرَّاحِ** دُجَى اللَّيْلِ البَهِيمِ***فَبِأُفُقِ **الكَأْسِ** خِلْنَا أَنْجُمَا

قفل

وَاسْأَلْ **السَّاقِي** لمَاذَا اخْتَتَمَا *** قَهْوَةَ الرِّيقِ بِثَغْرِ اللَّعَسِ

وَزَهَا خَدُّ الرُّبَى فَانْسَجَمَا***دَمْعُ عَيْنِ العَارِضِ المُنْبَجِسِ

ينتقل ابن خلف الجزائري في هذه العينة من وصف الطبيعة إلى موضوعة الخمرة التي تتمفصل بدورها إلى موضوعات ثانوية تتوالد من رحمها كوصف مجالسها، وكؤوسها، والأواني التي تتطلّبها، والسّاقي...إلخ، هكذا "تتدرج في بنائها من الكلية إلى الجزئيات، من الأصغر فإلى الأصغر منها، ويمكن التعرف عليها حسب الترتيب من الكلِّ إلى الجزء."[(1)]

---

[1] – ينظر: جعيرن ميهوب، المنهج الموضوعاتي بين النظرية، والتطبيق، ص171.

ونلمس في هذه العينة نفسها فتنة ابن خلف بالخمرة، وشغفه بها، وإقباله عليها، هذه الفتنة التي جعلته يهتف بها في كل وقت في الصّباح، وفي اللّيل، بحيث نجد الرّاح عنده تعادل السّيف، فهي في نظره السّلاح الذي سيساعده على محو دجى اللّيل الغاسق، ليتحوّل بذلك الظلام عنده إلى ضياء تحت تأثير مفعول الخمرة.

وينتقل ابن خلف بعدها إلى وصف ساقي الخمر، وهذا واضح في قوله:(وَاسْأَلْ **السَّاقِي** لِمَاذَا اخْتَتَمَا)، وقد برزت صورة سقاة الخمر بشكل أوضح في الموشحات "ممّا هي عليه في الشعر، فأسهب الوشاحون في وصفهم بحيث لا تكاد خمرية من خمرياتهم تخلو من الإشارة إلى الساقية، أوالساقي...فهو بديع الحسن، مهفهف الخصر، غصني القوام."[1]

العينة الثانية: وفي الخمرة الممتزجة بعناصر الطبيعة يقول **ابن خرز البجائي**[2]:

شَمْسُ الحُميّا في **الكُؤوسْ** *** قَدْ قَابَلَتْ **شَمْسَ النَّهَارْ**

تُجْلَى كَمَا تُجْلَى العَرُوسْ ***مِنْ فَوْقِ رَيْحَانِ العَذَارْ

ذَاكَ التَمَنِّي للنُّفُوسْ *** خَدٌّ تَحَنَّى **بِالعُقَارْ**

يَاحَبَّذَا نَفْسُ وَامقْ***بَاح بِوَجْدٍ وَهُيَامْ

ولما كانت الطبيعة هي ملاذ العاشقين، فمن الطبيعي أن تولد من رحمها موضوعات كالغزل، والخمرة، وبثّ الحنين، وغيرها، ويتضح هذا جليا في موشح ابن خرز البجائي، حيث

[1] – فوزي سعد عيسى، الموشحات، والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، ص57.

[2] – أبو عبد الله محمّد بن الحسين التطواني الأندلسي، كنّاش الحايك، تح، مالك بنّونة، مراجعة عبّاس الجرّاري، ص239.

نجده يصف الخمرة تارة بالشمس، وتارة بالعروس، وتارة أخرى بالعقار، ويحن إليها كما يحن المحبّ الوامق إلى محبوبته.

وكما امتزجت الطبيعة بالخمرة امتزجت كذلك بالحنين إلى الوطن [1]، ف"غالبا ما نجد وصف الخمر مبثوث في ثنايا موشحات الغزل، ووصف الطبيعة، والمدح، أوممتزجا في موشح واحد مع الغزل، أو وصف الطبيعة ، أوكليهما معا."[2]

خامسا– موضوعة الغزل:

"يعدّ الغزل من الموضوعات التي شغلت شعراء العرب من الجاهلية إلى العصر الحديث، فمن قديم يتغنون بعاطفة الحب الخالدة، ويصورون مشاعرهم، وأحاسيسهم إزاء المرأة، وما يكون بينهم، وبينها من لقاء، ووداع، ووصال، وهجران، وهم تارة سعداء بوصالها، وتارة أشقياء يشكون الهجران، والحرمان، وهم يتألمون لذلك أشدّ الألم مع الإكثار من الاستعطاف."[3] "والنسيب، والتغزل، والتشبيب كلها بمعنى واحد...وأما الغزل فهو إلف النساء، والتخلق بما يوافقهن.[4]

"وعلى الرغم ممّا وقع من اختلاف، بين نقاد العربية القدماء، في حصر موضوعات الشعر العربي القديم تسميةً، وعدّاً، فإن موضوع (النّسيب) ظل قائماً من بين جميع تلك الأغراض، والموضوعات، ومحتلاً مركز الصدارة فيها، ولا عجب في ذلك، فهو من أهم تقاليد القصيدة العربية الطللية الذي عبر من خلاله الشعراء عن أرهف الأحاسيس، والمشاعر التي يكنونها للآخر، بل ربما تجاوزوا التعبير به عن تلك المشاعر إلى التعبير به عن فلسفة الوجود، والحياة، ليصبح النسيب (في

---

1 – فوزي سعد عيسى، الموشحات، والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، ص49.
2 – محمّد عباسة، الموشحات، والأزجال الأندلسية، ص91،90.
3 – شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي في عصر الدول، والإمارت، الجزائر، المغرب الأقصى، موريتانيا، السودان، ص171.
4 – ابن رشيق، العمدة، ص117.

حقيقته، وفي جذوره النفسية اللاواعية مظهراً من مظاهر التوق إلى الخلود بالاتحاد بالجنس الآخر لتأمين ديمومة الحياة)"[1]

وقد جزأه بعض النقاد بحسب دلالة موضوعه إلى" غزل إباحي، وغزل عفيف، وغزل بين بين؛ فالإباحي هو الغزل الفاضح في مظهره، الفاحش في لغته، الفاسق في فعله، وقصده، لا ينشد فيه صاحبه إلاّ ملذاته، وشهواته، وقد مثله في الجاهلية امرؤ القيس في بعض شعره، ومثله في الاسلام عمر بن أبي ربيعة في أغلب شعره الغرامي، والقصصي، وقد أغرق في ذلك وتطرف حتى سمي هذا اللون من الغزل باسمه: (الغزل العمري)، والعفيف جاء على النقيض من ذلك، متطرفاً في العفة، والطهر، والنقاء، مخلصاً لمحبوب واحد، مؤثراً الحرمان على الخوف من السقوط في المحرّم، وقد مثّل هذا اللون من الغزل شعراء بني عذرة أمثال: جميل بثينة، ومجنون ليلي، وكثير عزّة، حتى سمي غزلهم باسمهم: (الغزل العذري) [2]

والغزل من الموضوعات المحبَّبة للشاعر، حيث يرقّ فيه الشِّعرُ، ويعذب" ولهذا تجد العاشقين المستهترين في المحبة يعبرون عن غاية محبتهم، وعشقهم بامتزاج أرواحهم بروح المحبوب، وفي هذا سرّ تفهمه إن كنت من أهله، وهو اتحاد المبدأ." [3]

---

[1] – مختار حبار، الرؤيا، والتشكيل، ص65 عن جبور عبد النور، المعجم الأدبي ص168، دار العلم للملابين، بيروت، 1979.

[2] – م، س، ص65، عن شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية، والاسلام، 279، 282، دار العلم للملايين، بيروت، ط.الخامسة د . ت.

[3] – ابن خلدون، المقدمة، ج1، ص536، ينظر: الشنتريني، جواهر الآداب، الأندلسي ابن السرّاج، تح محمّد حسن قزقزان، ج1، ص544.

وقد تعوّد الشعراء افتتاح قصائدهم بالنسيب" لما فيه من عطف القلوب، واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل، والميل إلى اللهو، والنساء، وإنّ ذلك استدراج إلى ما بعده.[1]

وبما أن الموشحات ارتبطت في نشأتها بالغناء، فإنَّه من الطبيعي أن تشغل **موضوعة الغزل** حيِّزا واسعا فيها، وقد أشار إلى هذا ابن بسام حين قال:"وهي أوزان كَثُرَ استعمال أهل الأندلس لها في الغزل، والنسيب، تشقّ على سماعها مصونات الجيوب، بل القلوب."[2]

وتنقسم الموشحات التي قيلت في موضوعة الغزل " إلى قسمين، قسم اقتصر على الغزل وحده، وقسم خلط بين الغزل، والموضوعات الأخرى كالمدح، والخمر، وغيرها.[3]

هذا، وقد تنبّه **ابن رشيق** إلى الموضوعات الجزئية التي يمكن أن تتشظى عن الموضوعة الرئيسية، فنادرا ما نجد الوشَّاح يتطرّق إلى موضوع واحد، فهم يخرجون من فن إلى فنّ، وينتقلون من موضوعة إلى أخرى دون أن يؤثر ذلك على المعنى الكلّي للموشّح، ذلك أنّ بين هذه الموضوعات علاقة رحمية تجمع بينهم، فهي كحبل الوصال الذي يجمعهم، ويؤلّف بينهم، "وأما الخروج فهو عندهم شبيه بالاستطراد، وليس به؛ لأن الخروج إنما هو أن تخرج من نسيب إلى مدح، أوغيره بلطف تحيل، ثم تتمادى فيما خرجت إليه."[4] "ومن الناس من يسمي الخروج تخلصاً،

---

1 – ابن رشيق، العمدة، ج1 ، ص225.

2 – ابن بسام، الذخيرة، ج1، ص469.

3 – ينظر: محمّد عباسة، الموشحات، والأزجال الأندلسية، ص85،86.

4 – ابن رشيق، العمدة، ج1، ص234.

وتوسلاً، وينشدون أبياتاً منها...وأولى الشعر أن يسمى تخلصاً ما تخلص فيه الشاعر من معنى إلى معنى، ثم عاد إلى الأول، وأخذ في غيره، ثم رجع إلى ما كان فيه."[1]

وللتدليل على موضوعة الغزل في فن التوشيح في الخطاب الأدبي القديم في الجزائر نأخذ بعض الشواهد.

العيّنة الأولى: موشح الطبيب أبي عبد الله محمّد بن أبي جمعة التلاليسي الذي استهلّه بالغزل ليخرج بعده إلى مدح السلطان، وفيه يقول[2]:

مطلع

يَا وَيْحَ صَبٍّ بَانَ عَنْهُ الشَّبَابْ *وَأَوْدَعَ* لَهِيبَ وَجْد عِنْدَمَا وَدَعُوا

دور

أَوْدَى بِهِ الوَجْدُ وَ فَرْطَ الجَوَى

وَهَدَّ مِنْهُ الشَّيْبُ كُلَّ القِوَى

ولاَ لَهُ مِمَّا اعْتَرَاهُ دَوَا

قفل

مَنْ فَقَدَ الخِلاَّنَ مِثْلِي، وَشَابْ*مَا يَنْفَعُ* أَلاَ لَيَالِي الوَصْل لَو يَرْجِعُ

---

1 – ابن رشيق، العمدة، ج1، ص236،237.

2 – مؤلف مجهول، زهر البستان في دولة بني زيان، تقديم محمّد بن أحمد باغلي، ص283، 284.

دور

آهٍ لأَيَّام الصِّبَا لَوْ تَعُودْ

كَأنَّ بهَا قَدْ لاَحَ بَدرُ السُّعُودْ

تَرَى بها رِيَبُ الزّمَانِ يَعُودْ

قفل

لهْفِي عَليهَا مَا لهَا مِنْ أيّابْ * فَالأَدْمُعُ* تَنْهَلُ وَالأَجْفَانُ لاَ تهْجَعُ

دور

ذِكْرِي لأيَّامْ الصِّبَا لا يُفِيدْ

فَمَدْحُ مَوْلانَا الإمَامْ السَّعيدْ

أوْلى وَأَحْرَى فَهْو بَيْتُ القَصيدْ

قفل

لَهُ مُلوكُ الأرْضِ طُرًّا تهابْ * وَتَخْضعْ* لمثْلِهِ حقّ لها تَجْزَعْ

دور

إنْ ذُكِرَ الأجْوَادْ فَهْوَ الغَمَامْ

أوْ عُدِّدَ الأبْطَالْ فهْوَ الهمَامْ

أوْ سَأَلُونِي قُلْتُ المسِى الإمَامْ

قفل

الماجِد الأسْمَى المنِيعْ الجَنابْ* الأَمْنَعْ* عَنْ مُلْكِهِ الثَابِتْ لاَ يَدْفَعْ

دور

أهْلُ تِلِمْسَانْ بِهِ آمِنِينْ

أَكْلٌ وَشُرْبٌ وقرارٌ مُعينْ

قالَ بهَا شَخْصٌ مِنَ التَّائِبينْ

خرجة

لاَشْ يَحَسْدُونِي ويْقُولُ لي تَابْ* آشْ يَطْمَعْ أنِّي كَنَتْرُكْ عَشْقِي أوْ نَقْطَعْ

استهلّ التلاليسي موشّحه بموضوعة الغزل كما هو ظاهرٌ في مطلعه، وهذا واضح من خلال توظيفه لبعض الدوال اللسانية الدالة على ذلك في مثل: (صبّ، لهيب، وجد)، ولعلّ السرّ في بدئه بالغزل يرجع إلى كون هذا الأخير لائطا بالقلوب، لذلك مال إليه الشعراء حتى يميلوا نحوهم القلوب، ويصرفوا إليهم الوجوه، فإذا استوثقوا من الإصغاء إليهم، والاستماع لهم، رحلوا في شعرهم، فشكوا النصب، والسهر، وسرى الليل، ومنه إلى المديح، والخمرة، ووصف السقاة، وغيرها.[1] وقد أدرك التلاليسي هذا، فجسده حين انتقل من الغزل إلى تعداد فضائل السلطان عليه في قوله:(ذِكْرِي لأيّام الصّبا لا يفيد فمدح مولانا الإمام السّعيد)، والشاعر المجيد طبعًا "من

[1]- ينظر: ابن قتيبة، الشعراء، والشعراء، ص75.

سلك هذه الأسالب، وعدّل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيملّ السامعين، ولم يقطع، وبالنفوس ظمآء إلى المزيد."[1]

ويبدو أنّ ابن رشيق قد تفطّن إلى العلاقة الرحمية التي تربط بين الموضوعات المتعدّدة، حيث أورد قول الحاتمي في هذا الشّأن "قال الحاتمي: من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح، أوذم، متصلاً به، غير منفصل منه، فإن القصيدة مثلها **مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض،** فمتى انفصل واحد عن الآخر، وباينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تَتَخَوَّن محاسنه، وتُعَفِّي معالم جماله، ووجدت حُذّاق الشعراء، وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون من مثل هذه الحال احتراساً يحميهم من شوائب النقصان، ويقف بهم على مَحَجَّة الإحسان.[2].

ولما كانت الطبيعة هي ملاذ العاشقين، فمن الطَّبيعي أن يمتزج الغزل فيها بوصف كلّ ما تقع عليه عين الوشّاح من ورود، وزهور، ورياحين، وكواكب(النجوم، والشمس، والقمر)، وتكون هذه بمثابة المعادل الموضوعي للمرأة التي تعتبر مصدر اللذّة التي تكتمل عند المستهترين منهم بوصف الخمرة حتى تتحقّق النشوة.

هكذا لجأ الوشاحون في رسم صورة المرأة التي يحبّون إلى عناصر الطبيعة، فاتخذوا منها رموزا كانت بمثابة المعادلات الموضوعية، حيث إنّهم كانوا إذا تغزلوا جعلوا من النرجس عيونا، ومن الغصون قدوداً، ومن الورود خدوداً، ونستطيع أن نرى بعض هذه الأوصاف في العينات الموالية:

[1] – ابن قتيبة، الشعراء، والشعراء، ص75، 76.
[2] – ابن رشيق، العمدة، ج2، ص117.

العينة الثانية: موشّح لابن اللبانة في بحر المديد[1]:

مطلع

شاهِدي في الحُبِّ مِن حُرقي	أدمُعٌ كا**لجمْرِ** تَنْذَرِفُ

دور

تَعجزُ الأوصافُ عنْ **قمَرِ**

خدُّه يُدمَى مِن النَّظرِ

بَشَرٌ يسمو على البَشَرِ

قفل

قد بَراهُ اَللّه مِن عَلقِ	ما عسى في حُسْنه أصِفُ ؟

دور

كيفَ للصَّبِّ الكئيبِ بَقا

والكرى عنْ جَفنه أبَقا ؟

هل يُطيقُ الصَّبَر مَنْ عَشِقا:

قفل

[1]– شمس الدين محمد بن حسن النواجي، عقود اللآلِ في الموشحات، والأزجال، تح، أحمد محمد عطا، ص73، 74.

شادنًا يرمي مِن الحدَقِ أسهُمًا، قلبي لها هَدَفُ ؟

دور

يا أُولي التَّفنيدِ ، وَيْحَكُمُ

أنا لا أُصغِي لِنُصْحِكُمُ

في ثلاثٍ قد عصيتُ كُمُ

قفل

غَسَقٌ داجٍ على فَلقِ في **قضيبٍ** زانَهُ الهيَفُ

دور

بِأبي مَنْ فاقَ **شمسَ ضُحَى**

وكسا **بدرَ الدُّجى** مُلحا

فدليلي فيه قد وَضُحا

قفل

لوُجُودِ **البَدْرِ** في الأُفُقِ عَدَمٌ ، و**البدرُ** يَنْ كسِفُ

دور

رُبَّ راضٍ بعدما غضِبا

زارَني في غفلةِ الرُّقبا

عندها غنَّيْتُ ، وا طرَبا !

خرجة

يا حبيبًا باتَ مُعتنِقي   ها أنا بالوصلِ مُعْتَرِفُ

فالصورة العامة لجمال المرأة في الموشحة "هي نفسها الصورة التي تألفها في الشعر، فالوشاح يشبه المرأة بالبدر، والشمس، والصباح، ويتغزّل في اعتدال قوامها، وتأوّد أعطافها، وتورّد وجنتيها، وسحر ألحاظها"[1]، وقد وظّف ابن اللبّانة في نصّه من الدّوال اللسانية ما يدلّ على ذلك، وهذا في مثل: (قَمَرِ- شادنًا- غَسَقٌ داجٍ- قضيبٍ- شمسَ ضُحَى- بدرَ الدُّجى.)

ومن الموضوعات الجزئية التي أكثروا من التغزل فيها هي:" ذكر الصدود، والهجران، والواشين، والرقباء، ومنعة الحرس، والأبواب، وفي ذكر الشراب، والندامى، والورد، والنسرين والنيلوفر، وما شاكل ذلك من النواوير البلدية، والرياحين البستانية، وفي تشبيه التفاح، والتحية به، ودس الكتب، وما شاكل ذلك مما هم به منفردون.. وقد ذكروا الغلمان تصريحاً، ويذكرون النساء أيضاً: منهم من سلك في ذلك مسلك الشعراء اقتداء بهم، واتباعاً لما ألفته طباع الناس معهم."[2]

العينة الثالثة: في الصدّ، والهجران، وفيه يقول محمّد بن البناء التلمساني[3]:

دور

---

[1] – فوزي سعد عيسى، الموشحات، والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، ص22.
[2] – ابن رشيق، العمدة، ج1، ص225.
[3] – محمّد بن رمضان شاوش، والغوثي بن حمدان، إرشاد الحائر إلى آثار أدباء الجزائر، ج1، و2، ص397.

حَالِي مُذْ غِبْتَ حَائِلٌ يَا قَمَرْ   حَالُ الكَدَرْ

أُنْسَي بِاللَّيْل مَع نَظْمِ الدُّرَرْ   نَقْر الوَتَرْ

إنْ كُنْت جَهلْت أَدْمُعي كَالمطَرْ   قَلَّ، أوْسَهَرْ

قفل

فَسْأَلْ جُنْحَ الظَّلامْ عَنْ هَيْمانْ   بَادِي القَلَقْ

يُنْبي عَنْ فَيْضِ دَمْعي السّان   أوْ عَنْ أرَقْ

دور

وَالهَجْرُ وَوَصْلُه عَدُوٌّ وَحَبيبْ   دَاءٌ وَطَبيبْ

وَالقَلْبُ وَقَدُّه كَصَخْرٍ وَقَضِيبْ   قَاسٍ وَرَطيبْ

وَالرِّدْفُ وَخِصْرُه خَضيب وَجَدِيب   غُصْنٌ وَكَثيبْ

قفل

قَدْ شَابَهُ مَا بِثَغْرِه الفَتَّانْ   مَا بالعُنُقْ

وَالنَّرْجِس ذابِل مِنَ الأَجْفَانْ   حواه الحَدقْ

يتشوق محمّد بن البناء إلى محبوبته، فيفصح عن مكانتها في نفسه، وقلبه، ويشبهها بالقمر، ويصف حاله بعد الغياب، والهجران، فيتكلّم عن تباريج الهوى، وعن أرقه باللّيل، وعن دمعه

الفيّاض الذي يهطل كالمطر في جنح الظلام، هكذا لم يأت الوشّاح بشيء غير مألوفٍ، بل هو يردِّد نفس الموضوعات التي طرقها الشعراء العشّاق الأوائل في قصائدهم الشعريّة.

والغزل العذريّ الطاهر"القائم على الحرمان، وعلى السموّ في الحبّ هو الغالب على غزل **شعراء الجزائر**، وما من شاعر جزائري مشهور إلا نجد عنده من هذا الغزل إشاعاعات."[(1)]، إلاّ أنّ فئة قليلة منهم مالت إلى الغزل الحسي الذي يُعنى بوصف المرأة وصفا حسيّا.

وكما ارتبطت موضوعة الغزل بالطبيعة، ارتبطت كذلك بالخمرة ، فلا تكاد موشحة خمرية تخلو من التغزل بالمرأة، أوالتغزّل ب "السقاة الذين كانت مجالس الغناء، واللّهو تعجّ بهم"[(2)] ومن الموشحات التي امتزج فيها الغزل، والخمر بالطبيعة موشحة ابن خلف الجزائري، والتي سنأحذ منها ما يخدم الغرض.

العينة الرابعة: يقول ابن خلف الجزائري [(3)]:

دور

رَقَمَ الغَيـمُ عَلى ردن النَّسِيمِ   بِسَنا البرْقِ طِرَازًا مَعْلَمَا

وَاكْتَسَتْ خُودُ الرُّبَى ثَوْبَ النَّعِيمِ   فَزَهَتْ جِيدًا وَطَابَتْ مَبْسَمَا

فَامْحُ **بِالرَّاحِ** دُجَى اللَّيْلِ البَهِيمِ   فَبِأُفُقِ **الكَأْسِ** خِلْنَا أَنْجُمَا

---

[1] – شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، عصر الدول، والإمارات، ص171.

[2] – فوزي سعد عيسى، الموشحات، والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، ص54.

[3] – محمّد بن رمضان شاوش، والغوثي بن حمدان، إرشاد الحائر إلى آثار أدباء الجزائر، ج1، و2، ص306،307 عن كشف القناع على آلات السّماع للغوثي بن أبي علي ص25.

قفل

وَاسْأَلْ **السَّاقِي** لمَاذَا اخْتَتَمَا قَهْوَةَ الرِّيقِ بِثَغْرِ اللَّعَسِ

وَزَهَا خَدُّ الرُّبَى فَانْسَجَمَا دَمْعُ عَيْنِ العَارِضِ المِنْبَجِسِ

....

دور

يَا شَقيقْ الرُّوحْ قُلْ لي مَنْ أَذابْ **بهْرَمانْ الرّاحْ** في ذرِّ الكُؤُوسْ

لآلْ مَـا نَراهْ **أمْ أحْبَـابْ** أمْ **زُهُورْ** نَظَرتْ فَوْقَ الغُروسْ

قفل

أمْ ضِيَا أُفُقْ بطْرس رَسْما شَفَا العُمْر وَبرْدَ الخَلَسْ

أمَ سَنا نَجْم سُرورْ وَسَمَا مَا رَدا لهمْ بشُهْب الحَرسْ

....

دور

بأبي بَدْر على **غُصْن** عَلا بَيْن جَفْنَيْه فُتُـورْ وَفُتُـونْ

إنْ رَأَتْ عَيْنَاه شَخْصًا قَدْ سَلاَ تَدْعُهُ كُنْ **مُغْرمًا** بي فيكُونْ

جُنَّ فِيه قَلْبُ قَيْس **المُبْتَلَى** وَجُنُونْ النَّاسْ في **العِشْقِ فُتُونْ**

قفل

زَارَنِي في لَيْلَةٍ مُحْتَشِمَا   فَشَفَى رُوحِي وأَحْيَ نَفْسِي

وَحَبَانِي فِي اخْتِلاسْ نِعَمَا   يَا لهَا مِنْ نِعَمْ فِي خَلَسْ

اتّخذ الوشّاح ابن خلف الجزائري من النّبيذ خير أنيسٍ له في وحدته، وغربته النفسية، فنراه يتغزّل بها، وبجمالها كما يتغزل المرء بمحبوبته، فيراها:(لآل / أم أحباب/ أم زهور/ أم ضيا / أم سنا نجم)، وغيرها من الصّفات الحسيّة المعنويّة، والماديّة التي هي للمرأة.

هذا، وقد" اختلط موضوع (الحبّ الإنساني) بموضوع(الحبّ الإلهي)، وتقاطعت مراميهما"[1]، والنموذج الذي نستدلّ به على ذلك هو موشّح أبي مدين التلمساني في الحب الإلهي.

العينة الخامسة: يقول أبو مدين التلمساني [2]:

زَارَنِي حَبِيبِي طاَبَتْ أَوْقاَتِي   وَسَمَحَ لِي الْحَبِيبْ

وَعَفا عَنْ جَمِيعِ زَلاَّتِي   على غَيْظِ الرَّقِيبْ

زَارَنِي مُنْيَتِي وَزاَلَ الْباَسْ   وَسَمَحَ بِالوِصاَلْ

وَحَضَرْ حَضْرَتِي وَ داَرَ الكاسْ   وَبَلَغْتُ الآَماَلْ

وَشَرِبْناَ وَطابَتِ الأَنْفاَسْ   مِنْ مُداَمٍ حلاَلْ

1 – مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا، والتشكيل، ص67.

2 – ينظر: ديوان أبي مدين شعيب الغوث، جمع، وترتيب عبد القادر سعود، سليمان القرشي، ص47.

فالموشح في موضوعة الحبّ الإلهي، ومن أهم مظاهر التشابه، والتقاطع بين الحبين الإنساني، والإلهي، هو(الوجد) الذي تنتهي إليه تلك العاطفة المشبوبة التي تتّحد فيها ذات المحِب بذات المحبوب.[1]

وقبل أن نطوي صفحة النقاش حول موضوعة الغزل لا بدّ أن نشير إلى نوع العاطفة التي يمكن أن نلمسها في موشّحات الغزل بصفة عامّة، وهي في مُجملها عاطفة قويّة تعبّر عن "شدة الوجد، وألم الفراق، وفرط الصبابة، والشوق."[2]. الذي يعتري المحبّين، والهائمين، والعشّاق العذريّين، وحتّى المستهترين منهم.

ونطوي صفحة النقاش في موضوعات فنّ التوشيح في الخطاب الأدبي القديم في الجزائر بالإشارة إلى أنّ ضيق مساحة الموشح الذي يشتمل على عدد معيَّن من الأقفال، وعدد معيَّن من الأدوار يؤثر حتمًا على الموضوع الذي يطرقه الوشّاح، ويكون ذلك على حساب الموضوع المتناول، ولعلّ هذا السّبب هو الذي جعل أغلب الوشاحين يحيدون عن القاعدة، ولا يلتزمون بهذا الشرط الذي سنّه ابن سناء الملك، وأوّلهم الوشّاحون الجزائريون الذين كسروا هذه السيميترية، والرتابة.

---

1 – ينظر: مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا، والتشكيل، ص68، 70.

2– ابن قتيبة، الشعر، والشعراء، ص75.

الفصل الثالث: في البناء الإيقاعي

أوّلا– في الإيقاع الخارجي، وجماليته.

ثانيا: في الإيقاع الداخلي، وجماليته.

أوّلا– في الإيقاع الخارجي، وجماليته:

– تمهيد في الإيقاع.

1– البحر.

2– نسبة شيوعه في الشعر العربي.

3– دلالة البحر.

- **تمهيـد في الإيقاع:**

يأتي معنى الإيقاع عند العرب مرتبطاً بالموسيقى، فهو "من إيقاع اللّحن، والغناء، وهو أن يوقّع الألحان، ويبيّنها."[1] "والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعاً تبدو واضحة في الموسيقى، والشعر، والنثر الفني، والرقص، كما تبدو أيضاً في كل الفنون المرئية، فهو إذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الفن.[2]

وإذا كانت الموسيقى قد استلهمت أنغامها من إيقاع الطبيعة الأولى، فإنّ الشعر استلهم إيقاعه من هذه الطبيعة نفسها، فالشعر، والموسيقى إذن مرتبطان ببعضهما بعلاقة حميمية تجمع بينهما أكثر ممّا تفرّق، وتقارب بينهما أكثر ممّا تباعد.[3]

ويعتبر الإيقاع مقوّما أساسيا للجمال الشعري لما له من قدرة على التأثير، والفعالية، ولما ينطوي عليه من قيم تعبيرية، وفنية خاصة، ويتناول مبحث الإيقاع ظواهر تتوزع بين علمي العروض، والبلاغة تتعلق بالأوزان، والقوافي، وبعض أبواب علم البديع كالجناس، والتصريع، والترصيع، والسجع...الخ [4]

وهناك فرق بين الوزن، والإيقاع، فالوزن هو مجموع التفعيلات التي تؤلف بيتاً شعرياً معيناً أي أنه بنية مجرّدة. أما الإيقاع، فهو وحدة نغمية تتكرر على نحو مخصوص في الشعر، أوفي الكلام، أي

1- ابن منظور، لسان العرب، مادة (وقع).

2- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية، والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، ص9 عن معجم المصطلحات العربية في اللغة، والأدب، ص71.

3- ينظر: عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور، ص209.

4- ينظر: صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، ص202، ينظر: رحمان غركان، مقومات عمود الشعر، ص27، وما بعدها، ينظر: محمّد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية، والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، ص15، 64.

أنه تلوين صوتي صادر عن الكلام،[1] فالإيقاع يشتمل على الوزن، وليس العكس، كما أنه قد يكون في النثر فيتصف بالجمالية الفنية، كما في بعض المظاهر البديعة في البلاغة العربية بينما الوزن قد يكون في الشعر، ولا يضفي عليه شعرية [2]، وبذلك أضحى الوزن لا يتعدى كونه" حالة من حالات الإيقاع، وبرهانًا ملموسًا على وجوده."[3]

وفي سياق تأكيد أنَّ موسيقى الموشح إنّما تنبع من إيقاعه الداخلي لإسهامه في انتاج الدلالة، فإننا سنتوقف عند هذا المستوى بشيء من التفصيل، طبعًا بعد أن نتناول أثر الإيقاع الخارجي، ودوره في إحداث النغم الموسيقي.

1- البحر:

هو أعاريض الخليل التي استنبطها من الشعر العربي القديم"، والأعاريض هي الأوزان المعروفة[4]، والوزن هو"أعظم أركان حدّ الشعر، وأَوْلاها به خصوصيّة، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة."[5]

والأوزان العروضية التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي هي"خمسة عشر وزناً سمي كلّ منها بحراً، فلما جاء الأخفش أنكر وجود بحرين من بحور الخليل لأنهما في رأيه لم يردا عند العرب، ثم زاد هو بحراً لم يذكره الخليل فيما ذكر."[6] وهذه البحور هي:" الطويل، والمديد، والبسيط، والوافر،

1- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، 222.
2- رحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية، والتطبيق، ص166
3 - صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 50.
4 - مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر إيقاعه الداخلي، وجماليته، ص33.
5 - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص134.
6 - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص51.

والكامل، والهزج، والرجز والرمل، والسريع، والمنسرح، والخفيف، والمضارع، والمقتضب، والمجتث، والمتقارب، وما زاده بعده الأخفش هو المتدارك."[1]

أمّا أوزان الموشحات فمنها"ما نظم على بعض الأبحر القديمة كالرمل في غالب الأحيان، والرجز، والمديد، والخفيف، والهزج، والسريع، والمتقارب، والبسيط، بل يظهر أن الموشحات قد نظمت أوّل ما نظمت على الأبحر القديمة، ثم تطورت أوزانها فيما بعد، فهي في نشأتها تعد مرحلة من مراحل تطور القافية فقط، ثمّ تناول التطور أوزانها أيضا."[2]

وأوّل من أشار إلى أوزان الموشحات هو ابن بسّام في كتابه « الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة » في قوله :"وهي أوزان كثيرة كُثر استعمالُ أهل الأندلس لها في الغزل، والنسيب ، تُشَقُّ على سماعها مصوناتُ الجيوب، بل القلوب، وأوّل من صنعَ أوزانَ هذه الموشحات بآفقنا، واخترع طريقتها- فيما بلغني- محمّد بن محمود القَبْري الضّرير، وكان يصنعُها على أشطار الأشعار غير أنّ أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة، يأخذُ اللفظُ العاميَّ العجميَّ، ويُسمّيه المركز، يضعْ عليه الموشّحة، دون تضمين فيها، ولا أغصان...وأوزانُ هذه الموشحات خارجة عن غرض هذا الديوان، إذ أكثرها على غير أعاريض أشعار العرب.[3] .

وجاء بعده **ابن سناء** فقسَّم الموشحات من حيث الوزن، والموسيقى إلى قسمين**:** قسم جاء على أوزان أشعار العرب، وهذا هو القسم الأول، والقسم الثاني من الموشحات" هو ما لا مدخل لشيء منه في شيء من أوزان العرب، وهذا القسم منها هو الكثير، والجم الغفير، والعدد الذي لا

1- محمّد عباسة، الموشحات، والأزجال الأندلسية، ص74.

2- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص221.

3- ابن بسام، الذخيرة، ج 1، ص469، 470.

ينحصر، والشارد الذي لا ينضبط."[1] وخلص ابن سناء الملك إلى أنّ الموشحات" ليس لها عروض إلاّ التلحين"[2]، وهو في مذهبه هذا لا يختلف عن ابن بسام، فكلاهما يجعل التلحين لا العروض الحجر الأساس في بناء الموشح.

وعلى الرّغم من الجهود التي بذلها ابن سناء الملك في التقنين، والتنظير لهذا الفن الشعري، وتوضيح قواعده، وأسس بنائه، فإنه يصرّح أنه لم يحلّ لنا معضلة أوزان الموشح، وبحوره حلا نهائيًّا إذ يقول:" والقسم الثاني من الموشحات هو ما لا مدخل لشيء منه في شيء من أوزان العرب، وهذا القسم منها هو الكثير، والجم الغفير، والعدد الذي لا ينحصر، والشارد الذي لا ينضبط . وكنت أردت أن أقيم لها عروضًا يكون دفترًا لحسابها، وميزانًا لأوتادها وأسبابها، فعز ذلك، وأعوز، لخروجها عن الحصر، وانفلاتها عن الكف، ومالها عروض إلا التلحين، ولا ضرب إلا الضرب، ولا أوتاد إلا الملاوي، ولا أسباب إلا الأوتار، فبهذا العروض يعرف الموزون من المكسور، والسالم من المزحوف، وأكثرها مبني على تأليف الأرغن، والغناء بها على غير الأرغن مستعار، وعلى سواه مجاز."[3]

يعترف ابن سناء الملك إذا بأنّ هناك موشحات لا تخضع لبحور الشعر العربي المعروفة، ولا نظن أن الأمر يرجع إلى عجز العلماء عن إيجاد عروض مقنّن للموشح كعروض الشعر العربي التقليدي، بل لأنّ الأمر يتنافى مع روح هذا الفن الذي من طبيعته الحرية، والتلحين، والغناء، ذلك أن هذا الفن لا يمكن نظمه إلا في ظروف وجدانية خاصة، ولحظات غنائية حالمة، فالذي يميّزه،

1- ابن سناء، دار الطراز، ص35، 13، 14

2- م، س، ص35.

3- م، س، ص35.

و"يكسبه جمالًا ليس العروض المقنن بل حرية الوزن، وهي -مع هذا- حرية تقودها أذن موسيقية، وضرورات التلحين."[1]

هكذا حاول الوشّاحون" تفجير كلّ الطاقات النغمية في الأوزان العربية لإثراء موسيقا الموشّحة، فاستخدموا البحور الممتزجة التي تتألف من أكثر من تفعيلة ممّا يدلّ عل اهتمامهم بالتنويع النّغمى في موشّحاتهم، فاستخدموا عشرة بحور ممتزجة، واستخدموا أربعة بحور صافية هي:(الرجز، الرمل، الكامل، والمتقارب)، لكنهم حتى في تلك البحور الصافية حيث يتألف البحر من تكرار تفعيلة واحدة حاولوا التنويع النغمي من خلال استخدام الزحافات، والعلل، ونلحظ كثرة استعمال الوشاحين بحر البسيط، فقد حظي هذا البحر بالعدد الأكبر من الموشحات، ومن المعروف أنّ السيادة تكون لبحر من البحور تستلزمه ظروف العصر."[2]

هذا، وقد أشار عبد العزيز عتيق إلى الصّلة الموجودة بين العروض، والموسيقى، فذكر" أنّ العروض هو علم موسيقى الشعر، وعلى ذلك يكون هناك صلة تجمع بينه، وبين الموسيقى بصفة عامة، وهذه الصلة تتمثل في الجانب الصوتي، فالموسيقى تقوم على تقسيم الجمل إلى مقاطع صوتية تختلف طولاً، وقصرًا، أو إلى وحدات صوتية معينة على نسق معين، بغض النظر عن بداية الكلمات، ونهايتها. وكذلك شأن العروض، فالبيت من الشعر يقسم إلى وحدات صوتية معينة، أو إلى مقاطع صوتية تعرف بالتفاعيل بقطع النظر عن بداية الكلمات ونهايتها. فقد ينتهي المقطع الصوتي، أوالتفعيلة في آخر كلمة، وقد ينتهي في وسطها، وقد يبدأ من نهاية كلمة، وينتهي ببدء الكلمة التي تليها...أوضحنا فيما سبق الصلة الوثيقة التي بين العروض، والموسيقى، وهي صلة الفرع المتولد من

1- ابن سناء، دار الطراز، ص13.

2- أحمد بن عيضة الثقفي، قضايا الشكل، والمضمون في الموشح الأندلسي في عهد بني الأحمر، دكتوراه في النقد، والأدب الأندلسي، جامعة أم القرى، ص609.

الأصل، فالعروض في حقيقة أمره ليس إلا ضربًا من الموسيقى اختص بالشعر على أنه مقوم من مقوماته، وإذا كان للموسيقى عند كتابتها رموز خاصة يدل بها على الأنغام المختلفة، فإنّ للعروض كذلك رموزًا خاصة به في الكتابة تخالف الكتابة الإملائية التي تكون على حسب قواعد الإملاء المتعارف عليها. وهذه الرموز العروضية يدل بها على التفاعيل التي هي بمثابة أنغام الموسيقي المختلفة.[1]

وبما أنّ مطلبنا في هذا المبحث يتطلّب منّا تحديد العلاقة بين عروض الموشّح، وموسيقى الإيقاع، فإنّنا سنركّز اهتمامنا هنا على الجانب الموسيقي في الموشح، ومحاولة قراءته قراة صوتية دلالية جمالية.

وقبل أن نمرّ إلى المعاينة التطبيقية تجدر بنا الإشارة إلى أنّنا سنتناول موشح شمس الدين التلمساني كنموذج للتطبيق، والمعاينة فيما يخصّ التّدليل على موسيقى الإيقاع الخارجي للموشّح.

يقول شمس الدين التلمساني المشهور بالشاب الظريف[2]:

مطلع

قَمَرٌ يَجْلُو دُجَى الغَلَسِ بَهَرَ الأَبْصَارَ مُذْ ظَهَرَا

دور

آمِنٌ مِنْ شُبْهَةِ الكَلَفِ

1- عبد العزيز عتيق، علم العروض، والقافية، ص12.

2 – ديوان الشاب الظريف، تح، شاكر هادي شكر، ص294، 295، المقري التلمساني، نفح الطيب، تحقيق احسان عباس، ج2، ص557،556.

ذُبتُ فِي حِبَّيْهِ بِالكَلَفِ

لَمْ يَزَلْ يَسْعَى إلى تَلَفِي

برِكَابِ الدّلِّ وَالصّلْفِ

قفل

آه لَوْلا أَعْيُنُ الحَرَسِ نِلْتُ مِنْهُ الوَصْلَ مُقْتَدِرَا

دور

يَا أَمِيراً جَارَ مُذْ وَلِيا

كَيْفَ لا تَرْثِي لِمَنْ بُليا

فَبِثغرٍ مِنْكَ لِي جُلِيا

قَدْ حَلا طَعْماً وَقَدْ حَلِيا

قفل

وَبِمَا أُوتِيتَ مِنْ كَيَسٍ جُدْ فَمَا أَبْقَيْتَ مُصْطَبِرا

دور

لَكَ خَدّ **يَا أَبَا الفَرَجِ**

زُيِّنَ بِالتَّوْرِيدِ وَالضَّرَجِ

وَحَدِيثٍ عَاطِرِ الأَرَجِ

كَمْ سَبَى قَلْبِي بِلا حَرَجِ

قفل

لَوْ رَآكَ الغُصْنُ لَمْ يَمِسِ أَوْ رَآكَ البَدْرُ لاسْتَتَرا

دور

بَدْرُ تَمٍّ فِي الجَمَالِ سَنِي

وَلِهَذَا لَقَّبُوهُ سَنِي

بِمُحَيًّا بَاهِرٍ حَسَنِ

قَدْ سَبَانِي لَذَّةَ الوَسَنِ

قفل

هُوَ خَشْفِي وَهْوَ مُفْتَرِسِي **فَارو** عَنْ أُعْجُوبَتِي خَبرا

دور

فُقْتَ فِي الحُسْنِ البُدُورَ مَدا

يَا مُذِيباً مُهْجَتِي كَمَدا

هَلْ تُرِينِي لِلْجَفَا أَمَدَا

عَجباً أَنْ تُبْرِئ الرَّمَدَا

خرجة

وَبِسُقْمِ النّاظِرِينَ كُسِي جَفْنُكَ السَّحَّارُ فَانْكَسَرَا

– هوية بحر موشّح شمس الدين التلمساني:

تتحدد الهوية العروضية لموشّح شمس الدين التلمساني في بحر **المديد،** ووزنه هو: فاعلاتن فاعلن فاعلاتن ... فاعلاتن فاعلن فاعلاتن، وهذا البحر من البحور القليلة الاستعمال، ولكن أنواعه تتفاوت في ذلك، وأكثرها نسبيًّا ما كانت عروضه، وكان ضربه على فعِلن بتحريك العين، أي محذوفة مخبونة.[1]

يتّضح من التقطيع العروضي لهذه الموشحة أنّ الأقفال جميعها اتفقت في الوزن، وهو بحر المديد، وفي القافية، أما الأدوار فقد اختلفت في القافية، واتفقت في الوزن وهو"المديد" دائما، واتفاق أقفال هذه الموشحة في الوزن مع الأدوار يجعل أجزاء الأدوار تبدو، وكأنّها من أجزاء الأقفال.[2]

وقد احتوى بحر المديد أفكار شمس الدين المنتشرة في الموشح جميعها، ولم يسمح لبحر آخر أن يشاركه في ذلك، بحيث رسم صُوَرَهُ ولوّنها بتلوين إيقاعي خاصّ، وبالتالي فإنّ " التفاعيل، والقوافي ليست ألفاظاً مجرّدة معزولة عن السياق: لغةً، وتعبيراً، وأفكاراً...بل هي أزمانٌ صوتيّة لتراكيب لغوية لها معانٍ، ودلالات، فنحن لا نستخدم تفعيلة المتقارب (فعولنْ) –مثلاً– مجردةً، فهي هنا لامعنى لها، إنها مجرد (عددٍ إيقاعي) على رأي ابن سينا، لكننا نستخدمها –أي (فعولن) في كلام له معنى، وفيه

1– عبد العزيز عتيق، علم العروض، والقافية، ص39، ينظر: عبد الله الطيب، المرشد، ج1، ص173، وما بعدها.
2– ينظر: ابن سناء، دار الطراز، ص35.

صورة." [1]

ويشتمل بحر المديد الذي اختاره شمس الدين على تفعيلتين مختلفتين (فاعلاتن فاعلن)، وهذا التغيير الموجود في تفعيلة المديد، وبعض البحور الأخرى يخلق صعودا، وهبوطا في النغمة الموسيقية تتواءم، والحالة النفسية المراد التعبير عنها، بحيث أنّ موسيقى الشعر في تفعيلة الفراهيدي" تسير ضمن ايقاع سيمتري يبعث على المتعة في نسقه النغمي، لما في ذلك من طواعية للتعبير عن الحياة، وواقعها الرتيب."[2]

فبالوزن "تتدفق العاطفة الشعرية، وتبرز آفاق القصيدة متكافئة في نظامها، ومتحركة باتجاه الخلق الفني المعبِّر، لأن الوزن أحد عناصر التخييل الشعري"[3] التي تنمي الدفقة الشعرية في الموشح، وتمنحها أبعاد دلالية صوتية، وموسيقية عذبة.

2- نسبة شيوعه في الشعر العربي:

بناءً على عملية إحصائية قام بها الدكتور إبراهيم أنيس لتحديد نسبة شيوع الأوزان الشعرية في عصور مختلفة توصل فيها إلى أنّ بحر المديد الذي أعطاه الخليل في عروضه تلك العناية الظاهرة، بحر لا نكاد نسمع له ذكرا في الأشعار القديمة، وهذا يدلّ على أنه بحر نادر الاستعمال [4]

وعلى هذا الأساس يمكن تقسيم البحور الشعرية إلى فئتين: الفئة الأولى الأقل انتشارا، وهي التي تشمل المقتضب المضارع المجتث، والرجز، والسريع، والمنسرح، والهزج، والرمل والمتدارك، والخفيف،

1- طراد الكبيسي، الاختلاف، والائتلاف في جدل الأشكال، والأعراف"مقالات في الشعر"، ص28.

2- عبد القادر فيدوح، إراءة التأويل، ومدارج معنى الشعر، ص119.

3- علي حداد الخطاب الآخر، مقاربة لأبجدية الشاعر ناقداً- دراسة - ص217 ، عن جابر عصفور، مفهوم الشعر، القاهرة 1982، ص376.

4- ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص190.

والمديد، والمتقارب، وهي قليلة الذيوع، والانتشار حتى أنّ أغلبها أصبح قبيل الفولكلور لذلك ارتبطت أشعار هذه الفئة بالأغاني الشعبية من قبيل الحداء، وترقيص الأطفال، والاحتفالات، وغيرها من أمور الحياة الاجتماعية اليومية، أما الفئة الثانية تضم الوافر، والكامل، والبسيط، والطويل، وهي الأكثر ذيوعا، وانتشارا خصوصا بحر الطويل الذي قيل أنه يمثل ثلث الشعر العربي.[1]

3- دلالة البحر:

هناك من ربط بين البحور، وموضوعات الشعر العربي، وهي نظرية حازم القرطاجني التي ذهب فيها إلى تخصيص معاني معيّنة لأوزان معينة، وهذا واضح في قوله: "فالعروض الطويل تجد فيه أبداً بهاءاً، وقوة، وتجد للبسيط بساطة، وطلاوة، وتجد للكامل جزالة، وحسن إطراد، وللخفيف جزالة، ورشاقة، وللمتقارب بساطة، وسهولة، وللمديد رقة، وليناً مع رشاقة، وللرمل ليناً، وسهولة، ولما في المديد، والرمل من اللين كان أليق بالرثاء، وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر."[2].

وقد كرّر بعض الباحثين" ما قرّره حازم في ربط علاقة بعض الأوزان ببعض الأغراض."[3] حيث يرى حازم أنّ موضوعات الشعر العربي عديدة فمنها" ما يقصد به الجدّ، والرّصانة، وما يقصد به الهزل، والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء، والتفخيم، وما يقصد به الصغار، والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان، ويخيّلها للنّفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة...وكذلك في كلّ مقصد."[4]

[1]- ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص185، وما بعدها، ينظر: هلال جهاد، جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، ص110.

[2]-حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، وسراج الأدباء، ص269.

[3]- مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص35، 36.

[4]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، وسراج الأدباء، ص266.

كما أشار أبو هلال العسكري إلى هذا حين تحدّث عن القافية، فقال: "وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد أن ينظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها، وقافية يحتملها...فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية، ولا تتمكن منه في أخرى...أو تكون في هذه أقرب طريقاً، وأيسر كلفة منه في تلك...ولأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجيء سلساً سهلاً ذا طلاوة، ورونق خير من أن يعلوك فيجيء كزًّا فجاً، ومتجمّدًا جلفاً."[(1)]

ويربط الدكتور إبراهيم أنيس بين البحور، والانفعالات النفسية، مؤكداً أن هذه الأخيرة هي التي تتحكم في طول، أوقصر البحور، وفي عدد الأبيات "وفي الحق أن النظم حين يتم في ساعة الانفعال النفساني يميل عادة إلى تخيِّر البحور القصيرة، وإلى التقليل من الأبيات"[(2)] ويوضح هذه الفكرة بواسطة أمثلة متعددة، فيرى أن: "**المدح** ليس من الموضوعات التي تنفعل لها النفوس، وتضطرب لها القلوب، وأجدر به أن يكون في قصائد طويلة، وبحور كثيرة المقاطع، كالطويل، والبسيط، والكامل."[(3)]، ويقول عن **الغزل**: "أمّا الغزل الثائر العنيف الذي قد يشتمل على وله، ولوعة، فأحرى به أن ينظم في بحور قصيرة، أومتوسطة، وألا تطول قصائده، ومثل هذا مثل كل شعر ينظم في مجالس العبث، واللهو، ووصف معاقرة الخمر ممَّا كان يُتغنّى به أيام العباسيين، وما كان يسمى بشعر المجون."[(4)]

---

[1]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص133.

[2]– إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص177، ينظر كذلك: عبد الله الطيب، المرشد، ج1، ص96.

[3]– إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص176.

[4]– م، س، ص176.

إنّ الشِّعر حسب إبراهيم أنيس "إذا قيل وقت المصيبة، والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحراً قصيراً يتلاءم، وسرعة التنفس، وازدياد النبضات القلبية."[1]

وعلى هذا الأساس" كان لا بدّ في الأوزان التي نظموا بها من موافقة المعنى في حركاته النفسية، للوزن في حركاته اللفظية، حتى يكون هذا قالب ذاك؛ وإذا أنت اعترضت شعر الجاهلية فإنك ترى كل بحر من البحور مخصوصًا بنوع من المعاني، فالطويل، وهو أكثر الأوزان شيوعًا بينهم، إنما اتسع لتفرغ فيه العواطف جملة، فهو يتناول الغزل الممزوج بالحسرة، والحماسة التي يخالطها شيء من الإنسانية، والرثاء الذي يتوسع فيه بقص الأعمال مبالغة في الأسف والحزن؛ ويتصل بذلك سائر ما يدل على التأمل المستخرج من أعماق النفس، كالتشبيهات، والأوصاف، ونحوها؛ وبالجملة فإن حركات هذا الوزن إنما تجري على نغمة واحدة في سائر المعاني، وهذه النغمة تشبه أن تكون حركة الوقار في نفس الإنسان، بخلاف الكامل؛ فإن كل ما يحمل من المعاني لا يدل إلا على حركة من حركات النزق في هذه النفوس، فإن كان حماسة كان شديدًا، وإن كان غزلًا كان أدخل في باب العتاب، والارتفاع إلى الشكوى، وإن كان رثاء كان أقرب إلى التذمر، والسخط، وإن كان وصفًا كان نظرًا سريعًا لا سكون فيه، ولا إبطاء؛ وقس على ذلك سائر الأوزان، وهذه الأسرار الدقيقة هي التي امتاز بها الشعر العربي على كل ما سواه من أشعار الأمم، وهي التي يتفاضل بها الشعراء على مقدار رعايتها، وعلى حساب ما يلهمون منها فيما ينظمون "[2]

هكذا اعتبرت البحور الخليلية عند أصحاب هذا الإتجاه" أطر، أوقوالب مختلفة صُنِّفت لمعاني، ومشاعر مختلفة، على التوافق، والمواءمة، وما على الشاعر حين يريد أن يشعر إلا أن يختار لمشاعره قالبا منها جاهزا معدّا لذلك. ويصبّها فيه صبّا فتتلبّس المشاعر، أوالعواطف بالقالب،

1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص175، 176.

2- مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج 3، ص18.

أوالوزن المناسب تلبّسا عضويّا، أواتحاديّا...وحينئذ يكون كافيا إذا نحن تعرفنا على وزن قصيدة، نكون قد تعرّفنا في الوقت ذاته على نوع الشعور، والعاطفة، وعكس ذلك إذا ما نحن تعرّفنا على نوع المشحون في القصيدة من عاطفة وشعور! وهو المحال ذاته."[1]"فهذا أبو تمام مثلا قد طرق مضامين متباينة بوزن واحد هو الطويل، إذ استعمله في المديح، والرثاء، والغزل، والهجاء، والعتاب، والوصف، والفخر، والزهد كما استعمل الوافر في الأغراض السابقة نفسها"[2]

إلاّ أنّ هذا لا يمنع أن يُسهم الوزن بدوره في الشّعرية حيث " أنّ التخلي عن الوزن الفاعل يجعل القصيدة تخسر مناطق في نفس المتلقي لا يمكن الوصول إليها إلا عبر الوزن."[3] فالوزن بوصفه أحد مقومات الشّعرية العربيّة إنما هو "إبراز، أوإحداث لفجوة حادة في طبيعة اللغة، خلق لمسافة توتر عميقة بين المكونات اللغوية العائمة في وجودها العادي خارج الشعر، ووجودها داخله، الوزن هو تناول للمادة اللغوية بأبعادها الصوتية" [4].

وعليه" فإنّ الوزن المجسّد شعرا هو العلاقة الصميميّة بين المعنى، وبنائه اللفظي، أوأنّه بنية صوتية دلالية في آن واحد."[5] "إنّه الحركة الداخلية التي تنمو، وتولّد الدلالة الكليّة للظاهرة من جزئياتها المنتظمة فيه بوصفه شكلا معقّدا للتتابع الزماني الإيقاعي"[6]

---

[1]- مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص36،37.

[2]- م، س، ص 38عن عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص225.

[3]- رحمن غركَان، مقومات عمود الشعر، الأسلوبية في النظرية، والتطبيق، ص190 عن عبد الفتاح صالح، عضوية الموسيقى في النص الشعري، ص51.

[4]- رحمن غركَان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية، والتطبيق، ص194 عن كمال أبو ديب، في الشعرية، ص89.

[5]- هلال جهاد، جماليات الشعر العربي- دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي- ص104.

[6]- م، س، ص104

ثانيا: في الإيقاع الداخلي، وجماليته:

1- في إيقاع الوحدات الصوتية القصيرة، والطويلة، وجماليتها.

2- في إيقاع قوافي الموشحات، وجماليتها.

3- في إيقاع الوحدات الدالة المتماثلة.

1- في إيقاع الوحدات الصوتية القصيرة، والطويلة، وجماليتها:

أ- في الوحدات الصوتية الصامتة.

ب- في الوحدات الصوتية الصائتة(أصوات اللّين).

ج- في المقاطع الصوتية قصيرة المدّة.

د- في المقاطع الصوتية طويلة المدّة.

- تمهيـد:

تتبوأ الموسيقى في فنّ التّوشيح، مكانة مرموقة، وإشاعة الموسيقي فيه نلمسها في أصوات الحروف، وأصوات الألفاظ، وفيما توحي به تلك الألفاظ من معان مختلفة، من خلال استخدام ألفاظ ذات دلالات سمعية، وإيقاعية مستمدّة من اللغة، وهذا الأمر يكمن في معرفة الشاعر للّغة، وأسرارها. ذلك أنّ الشاعر" ينتقي من الألفاظ، ويتخير، ويفاضل بينها، ويميّز بعضها على بعض متخذا في نظمه البيت من الشعر لفظا خاصّا يأبى غيره، لأنّ أصواته توحي إليه ما لا توحي أصوات غيره، فهو كصاحب الجواهر ينثرها تحت مجهره الفاحص لينتقي منها ما يلائم حلية بعينها، وهو في عمله حريص على كلّ جواهره شديد الاعتزاز بها. ولا شك أن الاستعمال الأدبي للكلمة في شعر، أونثر يوثّق على توالي الأيام بين الأصوات، والمدلولات."[1].

ويمكننا دراسة الإيقاع الداخلي من خلال الكشف عن جانبين اثنين هما" اختيار الكلمات، وترتيبها من جهة، ثم المشاكلة بين أصوات هذه الكلمات، والمعاني التي تدل عليها من جهة أخرى."[2] حيث يعتبر التكرار منبعا للإيقاع داخليا كان، أم خارجيا، وهو مبدأ أساسي يساهم بشكل كبير في بلورة نظرية الإيقاع الداخلي، وتتوزع مجال تمظهراته النصية في: الوحدت الصوتية الصامتة، والوحدات الصائتة، والوحدات الدالة.[3]

وفي سياق تأكيد أنَّ الإيقاع الشعري إنما يستمد موسيقاه من الوحدات الصوتية للّغة، فإننا سنتناول تأثير الأصوات في موسيقى الإيقاع الداخلي لموشح شمس الدين التلمساني.

---

[1] - إبراهيم أنيس، من أسرار العربية، ص149.

[2] - شوقي ضيف، الفنّ، ومذاهبه في الشعر العربي، ص80 عن LAMBORN, RUDIMENTS OF CRITICISM, CHAP.III

[3]- مختار حبار، الشّعر الصوفي القديم في الجزائر، ص45.

أ- في الوحدات الصوتية الصامتة:

يمثل الصوت"أصغر وحدة إيقاعية في المفردة الداخلية في نسيج القصيدة الشعرية، ويكتسب في دخوله الشعري قيمة إيقاعية مضافة، من خلال الفعاليات التي تنهض بها مجموعة الأصوات المتجانسة، والمتناثرة...وبقدر ما يكون هناك تجاوب صوتي فإنه يسهم في إحداث موازنة سيميائية دلالية...ويعمل الإيقاع بوصفه المرحلة الصوتية الأكثر نضجاً وصيرورة على دعم هذا الفضاء من خلال إنتاج الفعل الصوتي في النص."(1)

وقد منح شوقي ضيف عنصر الصوت أهمية كبيرة، على أساس أنّ أهمّ ما يميّز الصيغة الشعرية أنها صوتية، فالشاعر لا ينطق شعره فحسب، وإنما يحاول أن ينغمّه، ينغّم ألفاظه، وعباراته حتى ينقل سامعيه، وقارئيه من اللغة العادية التي يتحدثون بها في حياتهم اليومية إلى لغة موسيقية ترفعهم من عالمهم الحسي إلى عالمه الشعري، ولا نقصد الموسيقى الظاهرة وحدها: موسيقى الأوزان، والعروض، والقوافي، وإنما نقصد أيضاً الموسيقى الخفية التي تفرق بين بيت، وبيت في قصيدتين من وزن واحد، وقافية واحدة، وهي أدقّ من الموسيقى الأولى.(2)

وعليه، فإنّنا سنهتم في هذه الدّراسة بتتبّع الظواهر الصوتية للحروف الأكثر شيوعا في الموشح، وذلك من حيث دلالاتها، وخصائصها في أحوال الجهر، والهمس، والشدة، والرخاوة، والألفاظ كما نعلم"داخلة في حيّز الأصوات، لأنها مركّبة من مخارج المصروف فما استلذّه السّمع منها

1- محمّد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية، والبنية الإيقاعية، ص9.
2- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص113.

فهو الحسن، وما كرهه، ونبا عنه فهو القبيح"[1]، والكلمة "صوت دال على معنى ما يُحدث في الآذان إيقاعاً معيناً؛ ويتّصف بجمالية خاصّة تترك أثرها في المتلقي."[2]

وبما أنّ الموشحات فن ارتبط ظهوره بالغناء، فإنّ هذا الأخير يستلزم أصواتاً ذات خصوصية في جمالها، وطبيعة أدائها، ذلك أنّ موسيقى الصوت بما يجلبه من وقع في الأذن، وأثر في المتلقي، يساعد على تنبيه الأحاسيس، والمشاعر الإنسانية، وقد تفطن الباحثون إلى العلاقة الموجودة بين الصوت ودلالته، فأكّدوا أنّ هناك"نوع من الدلالةُ تُسْتَمَدْ من طبيعةِ الأَصوات، وهي التي يُطلق عليها اسمُ الدلالة الصوتية."[3]

هكذا وُجدت الوحدات الصوتية الصامتة" ليضم بعضها إلى بعض لتشكيل الوحدات الدالة، غير أنّ هذا الضمّ، والتأليف، وإن كان القصد منه يجري إلى التوليد الدلالي، فإنّه لا يخلو كذلك من التوليد الإيقاعي...وهذا التوليد الإيقاعي غالبا ما يمثل عنصر إثارة إشاري، وتنبيهي إلى أهمية ما يجري منه في الجانب الدلالي لكيما يؤدي إلى إثارة المتلقّي."[4]

"وحينئذ فإنّ جمالية إيقاع مثل هذه الصوامت ليس لذاتها بما هي عليه من ترجيع منتظم، ومتّزن، وإيقاع متناغم فحسب، ولا لما هي له من وظيفة تعبيريّة كالتنبيه، والإثارة لمشاعر معيّنة ملتبسة بدلالة النصّ الكلية فحسب، ولكنّها في التكامل بين الوظيفة التمييزية، والوظيفة التعبيريّة، وتفاعلهما معا."[5]

---

[1] – ابن الأثير، المثل السائر، ص169.

[2]– حسين جمعة، جمالية الكلمة (دراسة جمالية بلاغية نقدية)، ص21.

[3] – ينظر: إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، ص46.

[4]– مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص95.

[5]– م، س، ص103.

فهل وُفِّق الشاب الظريف في موشّحه السّابق الذي اخترناه كنموذج للدراسة في الإيقاع الخارجي يا ترى في انتقاء الجواهر التي رصّع بها موشحته أم لا ؟ هذا ما سنحاول التعرّف عليه من خلال التطبيق، والمعاينة.

إذا ما تأملنا طبيعة الحروف التي وظّفها شمس الدين في بناء موشحته، فإنّنا سنجده يستهلّ مطلعه بهذا الجزء (قَمَرٌ يَجْلُو دُجَى الغَلَسِ)، وأوّل حرف يطالعنا فيه هو حرف القاف، وهو صوت مجهور شديدة الانفجار.[1] جيء به في أوّل الكلام حتى يقرع الآذان، ويلفت الأذهان إلى ما يعانيه الشاعر من فرط الصّبابة، وألم الجوى، وقد جاوره حرف الميم، وهو صوت شفوي "مجهور لا هو بالشديد، ولا بالرخو."[2] ويأتي حرف الرّاء في آخر الكلمة، وهو صوت مجهور مكرر من الأصوات المتوسطة بين الشدّة، والرّخاوة.[3]

إنّ تجمعّ هذه الأصوات المجهورة الشديدة منح اللفظ نبرات صوتية عالية تنسجم، والحالة النفسية المراد التعبير عنها، والتي تتوق إلى الظهور، والجهر، والتكشُّف الواضح وضوح القمر، ولعلّ هذا ما أشار إليه ابن جني في باب مصاقبة الألفاظ للمعاني بما يشكل أصواتها، بقوله « فأمَّا مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع، ونهج متلئب عند عارفيه مأموم، وذلك أنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها.»[4]

1 – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص72.
2 – م، س ، ص48.
3 – ينظر: م، س، ص57، 58.
4 – ابن جني، الخصائص، ج2، ص157.

ويبدو أن الصوت لن يؤدي دوره المنوط به إلا ضمن سياق تركيبي، على الرغم من أن لكلّ كلمة مفردة صوتاً فعلياً يساهم في تحديد دلالتها، فإنَّ الكلمة إذا ما ركبت مع كلمات أخرى أنتجت مجموعة من الأصوات توجّه معنى النص، ضمن السياق في نظام تركيبي، وترتيبي للجمل.[1]

فما هي الأصوات الأخرى التي تَشكَّل منها الموشح؟ وهل لهذه الأصوات وظيفة دلالية جمالية أم لا ؟

يبدأ الموشح بالسياق التركيبي التالي (قَمَرٌ يَجْلُو دُجَى الغَلَسِ)، حيث تتجمعّ هذه الحروف لتعطينا أصواتاً موافقة لمعانيها في الدلالة على الرغبة في الجهر بالحب، هذا الجهر الذي يجسّده حرف الجيم المكرّر في هذا التركيب(يَجْلُو دُجَى)، وهو كما نعلم من الأصوات الشديد المجهورة الانفجارية.[2]

وصوت الجيم المجهور المتقلقل في كلمة يجلو، المتبوع بصوت اللام المتوسط بين الشدة، والرخاوة، وهو مجهور كذلك.[3] والمتبوع بحرف الليّن الذي منحه طولا، وامتدادا لبلوغ الغاية القصوى في التعبير عن حالة الحزن، والألم، وحرف الدال الانفجاري الشديد المجهور في كلمة دجى المجاور لحرف الجيم المجهور المتقلقل، والمتبوع بحرف لين منحه طولا، واتساعا للتعبير عن شدة الوجد.

وإذا ما انتقلنا إلى الجزء الثاني(بَهَرَ الأَبْصَارَ مُذْ ظَهَرا)، نجد من ضمن التشكيلات الصوتية صوت الباء الذي يأتي في المقدمة، وهو صوت شديد مجهور انفجاري من الأصوات الشفوية.[4] يتبعه حرف الهاء الذي تكرر مرتين، واكتسب على التوالي صفة الانفجارية لتوسطه بين حرفين انفجاريين (

1 – محمّد تحريشي، أدوات النص دراسة، ص24 .
2 – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص70.
3 – م، س، 55.
4 – ينظر: م، س، ص47.

الباء، والراء في **بهر**، والظاء، والراء في **ظهرا**)، وصوت الراء تكراري انفجاري، تردّد في المطلع لوحده أربع مرّات في(قَمَرٌ– بَهَرَ الأَبْصَارَ – ظَهَرا)، ويظهر لنا أنّ الشاعر مال إلى تجميع هذه الأصوات الانفجارية الشديدة حتى يشدّ الانتباه، ويجلب الأنظار إلى نور محبوبته، وجمالها الذي يشبه نور القمر.

وهذا التكرار الصوتي على صعيد المبنى له دلالة كذلك على صعيد المعنى، ذلك أنّه يعكس الحالة النفسية للشاعر الذي يلحّ، ويصرّ على وصال المحبوب، فكل" زيادة في المبنى تدل على زيادة في المعنى."[1]

كما نجد من ضمن التشكيلات الصوتية لمطلع الموشح صوتيْ(السين، والصاد)، ويسمّيهما القدماء أصوات الصفير، ومن المحدثين من يسميهما بالأصوات الأسلية.[2] وكلاهما من الأصوات الرخوة المهموسة.[3]

وقد انتشر حرف السين في الموشّح بشكل مكثّف، و واضحٌ أنّ شمس الدين استحضره ليعبّر عن حالة من الرقة، والظرافة، والغنج، والجمال، وهذا في مثل(الغَلَسِ – يَسْعَى – الحَرَسِ– كَيَسٍ– سَبَى– يَمِسِ– اسْتَتَرا– سَنِي– حَسَنِ– سَبَانِي– الوَسَنِ– مُفْتَرِسِي – الحسْنِ – بِسُقْمِ – كسِي– السَّحَّارُ – انْكَسَرَا.)

واشتدّ صفير حرف السين في المواضع التي لحقته فيه الكسرة، فبالإضافة إلى الدور الإيقاعي الذي تلعبه الكسرة، فإنّ لها دوراً دلالياً كذلك، حيث تضفي نوعا من الحزن، والأسى، والألم مصحوب بزفير فيه مدّ، واتّساع صوتي يساعد على تصوير نفسية شمس الدين الكئيبة التي تعاني من

---

1 – إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، ص70.

2 – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص66.

3 – م، س، ص 67، 68.

الانكسار، ولعلّ هذا السبب هو الذي جعل البحتري يبني قصيدته على حرف السين المكسور في سينيته المشهورة. وبناءً عل ذلك فإنّ الألفاظ ترتبط " بالدلالات في بعض الحالات النفسية...والكسرة، وما يتفرع عنها من ياء المد ترمز في كثير من اللّغات إلى صغر الحجم، أوقرب المسافة، ففي العربية مثلا نجد أن الياء هي علامة التصغير، وأن الكسرة علامة التأنيث."[1]

حرف الصفير الثاني الذي وظّفه شمس الدين هو حرف الصّاد، وإنْ كان انتشاره في الموشح أقل من انتشار قرينه، ونجده حاضرا في الألفاظ التالية:(الأَبْصَارَ- الصّلْفِ – الوَصْلَ- مُصْطَبِرا- الغُصْنُ)، ولهذا التوظيف ما يبرِّره، ألا ترى أنّ الصّاد "أقوى صوتًا من السين لما فيها من الاستعلاء...فجعلوا الصاد لقوتها للمعنى الأقوى، والسين لضعفها للمعنى الأضعف"[2]، وبما أنّ شمس الدين يعيش حالة من الانكسار، والضعف، فإنّه وجد في صوت السين ضعفا، وصفيرا، وأنينا معبّرا عن حالته النفسية الكئيبة، وهي صفات لا يقوى صوت الصاد أن يقوم بها.

وقفنا هذه الوقفة الطويلة عند المطلع لأنه بمثابة المفتاح للولوج إلى الموشّح، وأوّل ما يقرع السمع، وبه يستدل الشاعر على ما عنده، كما قال ابن رشيق.

وإذا ما انتقلنا إلى **أدوار الموشح**، فإننا نلاحظ أنّ اختلاف الوحدة الصوتية أدّى إلى اختلاف في الدلالة، فاختلاف أصوات الحروف في(كلفِ- تلفِ- صلفِ) شكل فرقا دلاليا بين الكلمات الثلاث، والأمر نفسه يقال عن المجموعة الثانية الواردة في الدور الثاني(وُليا- بُليا- جُليا- حُليا)، وفيما تبقى من المجموعات الواردة في أدوار الموشح.

وقد انتشر صوت اللام في المجموعتين الأولى، والثانية، وهو صوت متوسط بين الشدة

---

[1] – إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، ص70، 86.
[2] – ابن جني، الخصائص، ج2، ص160.

والرخاوة، ومجهور أيضا[1]، يليه صوت الفاء في المجموعة الأولى، وهو صوت شفوي أسناني، رخو، ومهموس.[2] ،ثم تتوزع حروف اللين في المجموعتين حتى تساعد على مدّ الصوت تعبيرا عن حالة الحزن، والألم التي يعيشها الشاعر.

وفي **المجموعة الثالثة** نجد انتشارا لصوت النون، وهو صوت مجهور متوسط بين الشدة، والرخاوة [3]، ويسيطر صوت الجيم على **المجموعة الرابعة**(الفَرَجِ- الضَّرَجِ -الأَرَجِ -حَ رَجِ)، وهو" صوت شديد مجهورانفجاري."[4] وتختم **المجموعة الخامسة** بصوت الدال في(مَدا-كَمَدا-أَمَدَا-الرَّمَدَا)، وهو صوت شديد مجهور انفجاري.[5]

ومن بين الأصوات التي شدّت انتباهنا في تشكيلة شمس الدين، والتي تتضح العلاقة فيها بشكل واضح بين الصوت، والسمع، والحالة النفسية المراد التعبير عنها (الهمزة، وأصوات اللين)، وقد كشف ابن جني عن خاصية القوة الانفجارية في صوت (الهمزة)،[6] فهي من الحروف المجهورة الحلقية.[7]وصوت (الهمزة) الانفجاري من شأنه أن يثير انتباه المخاطب.[8] وقد وظّفه شمس الدين حتى يشدّ انتباه المحبوب إلى ما يعانيه من لوعة الجوى، وهذا واضح في مثل (آمن- آه)، وإذا كانت الهمزة وهي "مفردة قد احتاجت إلى جهد عضلي...فممّا لا شك فيه أن توالي همزتين أشق، ويحتاج

---

1 – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص55.
2 – ينظر: م، س، ص48 .
3 – م، س، ص58 .
4 – م، س، ص70، ابن جني، الخصائص، ج2، ص164.
5 – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص51.
6 – الخصائص، ابن جني،ج 2، ص146.
7 – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص74، 75.
8 – ينظر: حسن عباس، حروف المعاني بين الأصالة، والحداثة، ص28 .

إلى جهد عضلي أكثر في نطقها."[1]

"ولأمر ما كانت حروف النداء، في اللغة العربيّة، مفتوحةً كلّها (أ- أيْ- يَا- أيّا- هيّا.)، ولعلّ ذلك من أجل أن يُسمَع المنادِي حاجته، ويبلّغَ لهم رسالتَه، وَيَسْتَبين عمّا في نفسه من كوامِنِ الأسرار، ومكنون الأخبار."[2]

وقد اكتفى ابن جني بالكشف عن خاصية القوة الانفجارية في صوت (الهمزة)، وعن خاصية الضعف في صوت (الهاء)[3]، لهذا نجد أن اجتماع الصوتين الهمزة، والهاء في (آه) يعبّر عن الغرض المقصود، فكلاهما من الحروف الحلقية التي يصحبها أثناء النطق زفير متصاعد، وكلاهما يحضر في مواقف التأوّه، والتوجع، والألم.

وانفجار الهمزة هو في حقيقته انفجار لنفسية الشاعر، وعدم قدرته على التحمّل، وجهر الهمزة هو إعلان عن الجهر بالضعف الذي يعتري شمس الدين في أعماق نفسه، والذي يعبر عنه صوت" الهاء الرخو المهموس"[4]أحسن تعبير في لحظة توقفه، وسكونه، وانكساره التي هي في الحقيقة لحظة انكسار الشاعر. كما أنّ" خاصية الاهتزاز في صوتها مما يثير انتباه السامع، فكانت للتنبيه على توجع الشاعر، وتفجعه."[5]

---

[1] - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص79.
[2]- عبد الملك مرتاض، السبع معلقات، مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها، ص217.
[3] - ينظر: ابن جني، الخصائص، ج2، ص146.
[4] - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص76 .
[5] - حسن عباس، حروف المعاني بين الأصالة، والحداثة، ص30.

وتلي أصوات اللّين، وأشباهها من حيث الطول الطبيعي للأصوات، والوضوح السمعي الأصوات المكررة كالراء، ثم تأتي الأصوات الرخوة ذات الصفير.(1)

وقد أحصينا نسبة حضور أصوات الصفير في الموشّح في موضع سابق، وحدّدنا دلالاتها الصوتية، أمّا صوت الرّاء المكرر، فزيادة على كونه يحضر بشكل منتظم في بناء قافية الموشّح، فإنّه يحضر كذلك بشكل غير منتظم، ومكثّف في ثنايا الموشح، إذ نجده أكثر الأصوات ترددا، وهذا جليّ في: (قَمَرٌ- بَهَرَ- الأَبْصَارَ- ظَهَرا- برِكَابِ- الحَرَسِ- مُقْتَدِرَا- أَمِيراً - جَارَ – تَرْثِي- فَبِثغرٍ – مُصْطَبِرا- الفَرَجِ- بِالتَّوْرِيدِ- وَالضَّرَجِ- عَاطِرِ - الأَرَجِ- حَرَجِ- رَآكَ - رَآكَ - البَدْرُ – لاسْتَتَرَا- بَدْرُ- بَاهِرٍ – مُفْتَرِسِي- فَارِوِ- خَبرا- البُدُورَ- تُرِينِي- تُبْرِئ- الرَّمَدَا- النّاظِرِينَ- السَّحَّارُ – فَانْكَسَرَا)

وهذا التكرير الذي نلمسه في صوت الراء إنما هو تكرير، وترجيع لصدى نفسية الشاعر المهتزة، والمضطربة، كما أنّ تكثيف حضوره هو في الحقيقة تكثيف، وتصعيد لنبرة الحزن، والألم التي يعانيها الشاعر. وقد استحضره الشاعر حتى يرسم لنا هذه الصورة الحزينة الكئيبة عن نفسه.

ب- في الوحدات الصوتية الصائتة(أصوات اللّين):

المدود، أوأصوات اللّين كما يسمّيها البعض، هي" أصوات لينة، مجهورة يُمدّ بها الصوت، تحمل طائفة من المعاني، ذات طابع موسيقي، وقوة اسماع عالية."(2)هذا بالإضافة إلى أنّها أصوات"موسيقية منتظمة قابلة للقياس لها القدر على الاستمرار...و لعلَّ لهذه الصفات السمعية عدّها بعض الباحثين

[1] – ينظر: حسن عباس، حروف المعاني بين الأصالة، والحداثة، ص80،81 .

[2]– عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير، والتأثير، ص78 عن الكتاب لسيبويه، ج2، ص225، 215، 45، 46.

أصواتا يمكن الغناء بها...ولعلّ ما زاد في قدرة هذه الأصوات على قوّة الإسماع، والانتظام الموسيقيّ أيضا أنّها أصوات مجهورة بشكل عام."[1]

و"أصوات اللّين في العربية هي الأصوات الأقدر على غيرها من الأصوات الصامتة، في التماثل الإيقاعي عندما تنتظم، وتتزن على نحو من أنحاء الانتظام، والاتزان من جهة، وفي التعبير الإيحائي عن المشاعر، والعواطف المصاحبة للدلالة الكلية من جهة أخرى، غير أن الألف بانفتاح صوتها إلى الأعلى هي أقدر من غيرها على ذلك التعبير، وأظهر منه."[2]

بحيث يشكل صوت الألف الممدود المكون الأساسي للإيقاع الداخلي " عن طريق ترجيعه كلّ حين ترجيعا متقاربا في المدد الزمنية، متماثلا في هيئته المفتوحة الممتدّة، قائما بذلك بوظيفة تمييزيّة مستمرّة، وهو على ما هو عليه من نظام، وانتظام، واتزان قائما كذلك بوظيفة إيقاعيّة ممتدّة بامتداد الصّوت، ورتيبة برتابته." [3]

فهي"بطبيعتها أطول من الأصوات الساكنة...ويلي أصوات اللين في الطول الطبيعي الأصوات الأنفية، وهي النون، والميم، فهما من أطول الأصوات الساكنة، ثم الأصوات الجانبية كاللام، ثم المكررة كالراء، ثم الأصوات الرخوة ذات الصفير، أوالحفيف."[4]

---

[1]- غالب فاضل المطلبي، في الأصوات اللغوية، ص24 عن دراسة الصوت اللغوي، ص19، مناهج البحث في اللغة، ص51، علم اللغة العام، ص75.

[2]- مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص109، 108.

[3]- م، س، ص108.

[4] - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص80، 81.

وقد اتضح أن"الأصوات الساكنة بطبيعتها، أقل وضوحا في السّمع من أصوات اللين. على أن المحدثين قد لاحظوا أن اللام، والنون، والميم أصوات عالية النسبة في الوضوح السمعي، وتشبه أصوات اللّين في هذه الصفة، ممّا جعلهم يسمُّونها أشباه أصوات اللين."[1]

وقد انتشرت أصوات اللّين في موشح شمس الدين السّابق(قمر يجلو دجى الغلس) بشكل سمح له أن يمدّ في صوته، ممّا ساعده على تصعيد نبرة الحزن، والألم، وتقوية الصورة الحسية حتى يكون لها أثر قوي على نفسية المتلقّي، ونلمس هذا المدّ أوّلا في **القافية** التي تتوزّع في الموشّح بشكل منتظم في قوله: (ظَهَرا- مُقْتَدِرَا- مُصْطَبِرا- اسْتَتَرا- خَبرا- فانْكَسَرَا)،حيث تحتلّ الراء، وهي من الأصوات الجانبية كاللام المرتبة الثالثة في الطول الطبيعي للصوت بعد أصوات اللين، والأصوات الأنفية، وقد جاءت الراء متبوعة بالألف التي منحتها طولا، وامتدادا، واتساعا في الصوت من أجل بلوغ الغاية القصوى في التعبير عن حالة الحزن، والأسى، وفي الدلالة على لحظات الضعف، والانكسار.

وفيما عدا القافية، فإنّ ما تبقّى من أصوات اللين، وما ألحق بها من أشباه تتوزّع في الموشّح بشكل غير منتظم، حيث يتردّد صوت الياء في الموشح (أربعا، وثلاثين)مرة، وصوت الواو يتردد(إحدى، وعشرين) مرة، ويتردّد الألف(تسعا، وثلاثين مرة). هذا عن أصوات اللين، أمّا عن أشباهها فنجد أنّ صوت اللام يحضر في الموشح بنسبة(تسع، وأربعين) مرة، والميم يحضر بنسبة (ثلاثين)مرة، يليه صوت النون بنسبة(عشرين) مرة. وهذه الأصوات كلّها أصوات عالية النسبة في الوضوح السمعي، وهو عامل مساعد لشمس الدين حتّى يضفي على موشحته صوتا بارزا، ونبرا قويّا له أثره على نفسية المتلقّي.

وتلي أصوات اللّين، وأشباهها من حيث الطول الطبيعي للأصوات، والوضوح السمعي

---

[1] - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص87، 88 .

الأصوات المكررة كالراء، ثم تأتي الأصوات الرخوة ذات الصفير.[1] وقد لعبت هذه الأصوات كلّها دوراً دلاليا في إبراز مشاعر شمس الدين ، هذا بالإضافة إلى الدور الجمالي الإيقاعي الذي كان له أثره على نفسية المتلقي.

ج- في المقاطع الصوتية قصيرة المدّة:

إنّ "المقاطع الصوتية القصيرة هي تلك المقاطع التي خفّت أزمانها عند النطق بها، فلا يزيد زمنها عن حركة، وسكون، وذلك مثل هل الاستفهامية، ويا النداء التي تخرج إلى غرض الرجاء، والاستغاثة، ولا الناهية، أوالنافية، وكم التعديدية، أوالتكثيرية، وفعل الأمر الذي للمخاطب المركب من حركة، وسكون."[2]

وقد قمنا بعملية رصد للمقاطع الصوتية القصيرة المدة التي وظّفها شمس الدين التلمساني في موشحه السابق، فوجدنا منها:

- **مُذْ** : (بَهَرَ الأَبْصَارَ **مُذْ** ظَهَرا)،(**يَا أَمِيراً** جَارَ **مُذْ** وَلِيا)
- **مِنْ، مَنْ** : (آمِنٌ **مِنْ** شُبْهَةِ الكَلَفِ)(كَيْفَ لا تَرْثِي لِ**مَنْ** بُليا)(وَبِمَا أُوتِيتَ **مِنْ** كَيَسٍ)
- **فِي**: (ذُبتُ **فِي** حِبَّيْهِ بِالكَلَفِ)(وَبِمَا أُوتِيتَ **مِنْ** كَيَسٍ) (فُقْتَ **فِي** الحُسْنِ البُدُورَ مَدا)
- **لَمْ**: (**لَمْ** يَزَلْ يَسْعَى إلى تَلَفِي) (**لَوْ** رَآكَ الغُصْنُ **لَمْ** يَمِسِ)
- **يَا**: (**يَا أَمِيراً** جَارَ **مُذْ** وَلِيا) (لَكَ خَدّ **يَا** أَبَا الفَرَجِ)(**يَا** مُذِيباً مُهْجَتِي كَمَدا)

---

[1] – ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص80،81 .

[2]– مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص109.

- **لا**: (كَيْفَ **لا** تَرْثِي لِ**مَنْ** بُليا) (**كَمْ** سَبَى قَلْبِي بِ**لا** حَرَجِ)

- **مَنْ**: (كَيْفَ **لا** تَرْثِي لِ**مَنْ** بُليا)

- **قَدْ**: (**قَدْ** حَلا طَعْماً وَ**قَدْ** حَلِيا)(**قَدْ** سَبَانِي لَذَّةَ الوَسَنِ)

- **عَنْ** : (فَارِوِ **عَنْ** أُعْجُوبَتِي خَبرا)

- **جُدْ** : (**جُدْ** فَمَا أَبْقَيْتَ مُصْطَبِرا)

- **كَمْ** : (**كَمْ** سَبَى قَلْبِي بِ**لا** حَرَجِ)

- **لَوْ** : (**لَوْ** رَآكَ الغُصْنُ **لَمْ** يَمِسِ)

- **أَوْ**: (**أَوْ** رَآكَ البَدْرُ لاسْتَتَرا)

- **في** : (بَدْرُ تَمٍّ **في** الجَمَالِ سَنِي)

- **هَلْ**: (**هَلْ** تُرِينِي لِلْجَفَا أَمَدَا)

- **أَنْ** : (عَجباً **أَنْ** تُبْرِئَ الرَّمَدَا)

وللتّوضيح نتوقف عند صوت يتميز بالوضوح السمعي العالي، وهو صوت النداء الذي يتوافق مع خروج الصوت من أعماق النفس البشرية، خصوصا، ونحن نعلم أنّ الشاعر بعيدٌ عن محبوبته، وقد يصل به الأمر في بعض الأحيان إلى الإسشغاتة بهذا المحبوب، وهذا واضح في مثل قوله:(يَا أَبَا الفَرَجِ)، والياء إذا وُظّفت للإسشغاتة فإنّها تتوافق" مع خروج الصوت من هاوية نفسية

عميقة، لمأزق، أوضائقة، أوشِدَّة قد وقع فيها المستغيث."[1]

وحقًّا شمس الدين يعيش في مأزق، وضائقة نفسية لن تُفرج إلاّ إذا حدث الوصال مع الحبيب، وبالتالي فإنّ دلالة صوت "النداء" تعبّر حقا عمّا يعانيه الشاعر، كما نلمس النداء في مواضع أخرى من الموشح، وهذا واضح في مثل:(يَا أَمِيراً – يَا مُذِيباً مُهْجَتِي كَمَدا).

"وعلى هذا النحو يمكن للدارس أن يرصد مزيدا من الوحدات الصوتية قصيرة المدة المؤلّفة من حركة، وسكون، والتي إذا جاءت متماثلة في بنيتها الصوتية مرجعة، ومكررة، في مواطن من القيل الشعري، قليلة العدد، أوكثيرتها، فإنّها لا محالة تقوم بوظيفة تمييزيّة متمثّلة في اختلافها، وتميزها عن باقي الوحدات الصوتية التي لم يستقم لها نظام بعينه مثلما استقام لها، فتوقع بذلك، وتنغم المسموعات، وتقوم بوظيفة تعبيرية في الوقت ذاته، موائمة للدلالة الكلية، ومؤازرة لها، وحينئذ فمرجع جماليتها يجتمع فيما هي عليه من نظام، واتزان من جهة، وفيما هي له من تعبير وإثارة لدلالات وضعية، وإيحائية مصاحبة من أخرى، وذلك اجتماع تفاعل، وتكامل فيما بين الوظيفتين."[2]

د– في المقاطع الصوتية طويلة المدّة:

إنّ "المقاطع الصوتية الطويلة بخلاف ما سبق، هي التي تعدّدت مقاطعها، وطالت بها، فتشكلت منها الوحدات الدالة على الإطلاق، وهي على إطلاقها كلها قابلة لأن تدل، وتوقع في الوقت ذاته، غير أن جانب التوقيع فيها يشترط فيه أن تكون مقاطع وحداته الصوتية على هيئة معينة من النظام، والانتظام، في المتواليات الكلامية، بدايته التماثل، والتجانس الصوتي، ونهايته الترديد،

[1] – حسن عباس، حروف المعاني بين الأصالة، والحداثة، ص29.
[2]– مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص111، 112.

والترجيع المتجاوب بين قطوع الكلام، مما لا يقل الترجيع فيه عن وحدتين صوتيتين مركبتين فأكثر، ذلك لأنّ الإيقاع يتولّد من مجرّد ترديد صوت، أوأصوات مركبة مرتين على الأقل."[1]

"وما ينبغي أن نشير إليه بعد ذلك، هو أنّ التماثل الصوتي بين الوحدات الصوتية طويلة المدّة الزمنيّة، هو نوع من المجانسة، ولكنها صوتية بالدرجة الأولى، فقد لا تتجانس الوحدات الصوتية من حيث حروفها، أو صوامتها، ومع ذلك يمكن لها أن تتجانس من حيث أصواتها، وذلك مثل"سماجة"، و"صباحة" فهما وحدتان متماثلتان في نسيجهما الصوتي، ولكنهما مختلفتان في نسيجهما الحرفي، أو قل متجانسة من حيث المقاطع الصوتية هيئة، وعددا، ومختلفة من حيث الحروف التي ليست جلّها من جنس واحد فيهما."[2]

وقد رصدنا في موشح شمس الدين التلمساني السابق ذكره عددا لا يستهان به من الوحدات الصوتية طويلة المدّة، المترددة ترددا متجاوبا، ومتناغما بفضل ما هي عليه من نظام متماثل في مثل قوله:

- مُذْ وليا / لِمَنْ بُليا.

- لِي جُلِيا /قَدْ حَلِيا.

- لَوْ رَآكَ الغُصْنُ / أَوْ رَآكَ البَدْرُ.

- هُوَ خَشْفِي/ وَهْوَ مُفْتَرِسِي.

1- مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص112.

2- م، س، ص113.

ومن **الوحدات الدالة المتماثلة: "الجناس"**، وقد تمّ توظيفه بكثافة في أدوار الموشّح، ونوردها فيما يلي على الترتيب:

- **في الدور الأوّل:** الكَلَفِ/ بِالكَلَفِ/ تَلَفِي/ وَالصّلْفِ.
- **وفي الدور الثاني:** وَلِيا/ بُليا/ جُلِيا/ حَلِيا.
- **وفي الدور الثالث: الفَرَجِ**/ الضَّرَجِ/ الأَرَجِ/ حَرَجِ.
- **وفي الدور الرابع:** سَنِي/ سَنِي/ حَسَنِ/ الوَسَنِ.
- **وفي الدور الخامس:** مَدا/ كَمَدا/ أَمَدَا/ الرَّمَدَا.

وزيادة على التجنيس الموجود بين الكلمات داخل هذه المجموعات، يلعب تكرار الأصوات دورا قويًّا، وبارزا في التعبير عن إحساس الشاعر، وهذا التكرار إنما هو تكرير، وترجيع لصدى، ونفسية الشاعر المتألّمة التي تأبى الاستتار، وتتوق إلى الظهور، والبروز، والتكشُّف. وقد مال شمس الدين في حالات الحزن، والانكسار إلى خفت صوته بتوظيف الأصوات المهموسة، ولكنه ما يلبث أن ينفجر فَيدْوَى صوته تعبيرا عن فقدان الصبر لفراق المحبوبة، فيوظف الأصوات المجهورة. وهذا يؤكّد العلاقة الوطيدة بين الصوت، والحالة النفسية التي يكون عليها المرء.

وتظهر جمالية هذا الإيقاع" في وظيفته التمييزية على ما تجيء عليه وحداته في الكلام من نظام، وانتظام صوتي متماثل، ومتوازن، ينتج عنه بالضرورة إيقاع، ونغم، وفي وظيفته التعبيريّة التي تعمل على الإثارة، والتنبيه إلى ما تضمّه تلك الوحدات من معان، وتشمله من مشاعر مصاحبة، فتؤكّد عليها أكثر من غيرها من المواضع التي ترسل فيها الكلام."[1]

---

[1]- مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص118.

2- في إيقاع قوافي الموشحات، وجماليتها.

أ- في حدّ القافية.

ب- في قوافي الموشح التام المعتاد.

ج- في قوافي الموشح المسمّط.

د- في القوافي الممتدة الأزمان، وجماليتها.

هـ- في القوافي القصيرة الأزمان، وجماليتها.

و- في القوافي المقيّدة الأزمان، وجماليتها.

أ– في حدّ القافية:

تتشكّل القافية من" عدّة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر، أوالأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن."[1]

و التكرار في القافية هو أهمّ شيء يميّزها، ولهذا قيل: "القافية ما لزم الشاعر تكراره في آخر كلّ بيت"[2]. وما يلزم تكراره حسب تعريف الخليل للقافية، هو: (من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن.[3] وبتتابعها تكون الموسيقى. ذلك أنّ القافية ليست إلاّ تكرير لأصوات لغوية بعينها، وتكرير هذه الأصوات اللغوية هو السبب في إحداث النغم في الأبيات.[4]

وللقافية جملة من المهام الوظيفية فهي بما تمتلكه من تعادلات صوتية تعطي القصيدة " بعداً من التناسق، والتماثل يضفي عليه طابع الانتظام النفسي، والموسيقي، والزمني."[5]

وعلى الرغم من أن القافية حسب ياكبسون "يعتمد على التكرار المنتظم للأصوات، أومجموعات من الأصوات المتماثلة فإنه من قبيل المبالغة في التبسيط تناول القافية من الزاوية الصوتية وحدها. القافية تقتضي بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها."[1]

---

[1]– إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص244.
[2]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص153.
[3]– م، س، ص151.
[4]– ينظر: محمّد عوني عبد الرؤوف، القافية، والأصوات اللغوية، ص9.
[5] – محمّد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية، والبنية الإيقاعية، ص 90 عن أدونيس، الشعرية العربية، ص13.

فإلى أيِّ مدى يمكن للقافية– بوصفها بنية إيقاعية أساسية – أن تُسهم في تشكيل موسيقى الموشّح يا ترى؟ هذا ما سنحاول استجلاءه فيما يلي:

ب– في قوافي الموشّح التام المعتاد:

وهو الموشّح التام الأركان، وهو الذي يتألف من المطلع، والأدوار، والأقفال، والخرجة، وقد نظم فيه كل من أبي مدين شعيب التلمساني، وسيدي ابن علي، ومحمد بن الشاهد الجزائري، وأحمد بن عمار الجزائري الذي سنتخذ من موشحه نموذجا للتمثيل على هذا النوع، وقد بلغ أربعة، وأربعين قفلا، وثلاثة، وأربعين دورا.[2] نجتزئ منه الأبيات الأولى: [3]

مطلع

يَا نَسِيمًا بَاتَ مِنْ زَهْرِ الرُّبَا   يَقْتَفِى الرُّكْبَان

احْمِلَنَّ مِنِّى سَلاَمًا طَيِّبَا   لأُهَيْلِ الْبَان

دور

اقْرَأَنَّ مِنِّى سَلاَمًا عَبِقَا * أَنْ بَدَتْ نَجْدُ

أَن لِي قَلْبًا إِلَيْهَا شَيِّقَا * شَفَّهُ وَجْدُ

وَفُؤَادِي يَجْتَنِيهَا حرفَا * وَضَنِّي يَعْدُو

---

[1]– محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية، والبنية الايقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، ص86، 94، ينظر: جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، 209، وما بعدها.

[2]– مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص159.

[3]– ابن عمّار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة للحبيب، من ص16 إلى ص27.

قفل

وَدُمُوعُ العَيْنِ تهمى سُحُبَا   فطْرُهَا هَتَّانُ

وَالكَرَى عَنْ مُقْلَتِي قَدْ غَضِبَا   وَجَفَا الأَجْفَانُ

دور

يَا رعى الله فُؤادي كَم لَه * للْحِمَى تَوْقُ

كُلَّما حَثَّ الرَّكَاب بُزْلَه * هَـزَّهُ شَوْقُ

وحَنينَا يَتقضَّى ليْلُه * إنْ سَرى بَرْقُ

قفل

لا تَسَلْ عَنِّى إذا مَا أطْرَبَا   سَائقُ الأظْعانْ

وَبآرام اللِّوى قَدْ شَببا   وَظَبا نُعْمانْ

دور

حَادِي العِيس تَرَفَّقْ بِالمطِيِّ * فَلَهَا حَادِي

يُرْسِلُ الدَّمْعَ وَيَطْوِي البِيدَ طَيّ * وَالحَشَى صَادِي

أَسْرَعْتُ فِي السَّيْرِ لَكِني البِطِيّ * وَ النَّوَى زَادِي

قفل

وَيْحَ قَلْبِي مِنْ نَواهُـمْ عَرَبا	حَيُّهُمْ قَدْ بَانْ
سَكَنوا الخَيْفَ وأبْقَوْا لَـهَبَا	يَصْطَلِي الأَكْنَانْ

وإذا أمعنا النظر في هذا الموشح من جهة قوافيه، وجدناها موحدة في المطلع، والأقفال، والخرجة، ومتباينة في الأدوار، ولعلها أهمّ ميزة يمتاز بها الموشّح عن القصيدة التقليديّة إلى الحد الذي يمكن القول فيه: أن لا إيقاع في الموشح إلا إيقاع القوافي، ولا موسيقى فيه إلا موسيقاها.[1]

"وكأنّ الوشاحين قد عمدوا عمدا إلى أهمّ عنصر في القيل الشعري، هو إيقاعه، وموسيقاه، فأغنوه إلى حدّ الامتلاء، بما اصطنعوه له من غنى القوافي، وتنوّع رويّها، وأضافوا بذلك عنصرا متحوّلا في القوافي إلى جانب العنصر الثابت فيها، وجمعوا بين القوافي الطوال، الممتدة الأزمان، والقوافي القصيرة، والمقيّدة الأزمان، جمع مخالفة، وتنوّع، فكسروا بذلك رتابة القوافي الموحدة التي ظلّت تطّرد في القصيدة التقليدية اطراد إطلاق فحسب، أواطراد تقييد فحسب، من بدايتها، إلى نهايتها."[2]

هكذا مال الوشاحون إلى" التنويع في القوافي حتى خرجوا من الموشح التام الذي كان محصورا في مطلع، وخمسة أقفال، وأدوار إلى أكثر من ذلك فيه عدّا، وحصرا، جاوز الأربعين، والخمسين، وحتى خرجوا من الموشح التام المعروف، بمطلعه، وأدواره، وأقفاله، وخرجته، إلى أنواع أخرى من التوشيح المزدوج، ومن التوشيح المسمّط، ممّا يساعد أكثر على التحرّر في تنويع القوافي، وانسجامها مع المشاعر الملتهبة، حتى صارت القوافي في تنوعها، بوصفها وحدت صوتية، في تناغمها مع

[1]- ينظر: مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص162.
[2]- م، س، ص163.

المتواليات الدلالية، بمثابة الألحان الموسيقية الآلية في تناغمها، وانسجامها مع قيل اللحن، وكلماته."[1]

ج- في قوافي الموشح المسمّط:

- **النوع الأول: الموشح المسمط ذو القوافي المزدوجة:** نظم في هذا النوع كلّ من أحمد المنجلاتي، وسيدي ابن علي، ولا يستبعد الدكتور"مختار حبار" أن يكون أحمد بن عمّار الجزائري، ومحمّد بن الشّاهد، قد نظما هما كذلك شيئا من هذا النّوع، ومن الدلائل على ذلك أنّ سيدي ابن علي قد نظم مزدوجته السمطية*هاج الغرام* على منوال سمطية أستاذه أحمد المنجلاتي."[2] وهذه عينة منها :[3]

هاج الغرام

بِالله طَاوِى القِفَارْ * عَرّجْ بِذاكَ المَزارْ * حَيثُ الكِرامْ

عَرّجْ بِرَبْعِ المَعَالى * وابْرِدْ بِذاكَ الوِصالْ * حُرُّ الغَرَامْ

حَسْبُ الشَّوْق الكَئيبْ * أن شَملهْ بالحبيبْ * لهُ التِئَامْ

نَأَتْ عَلَيْنا الدِيَّارْ * وَفِي الفُؤَادْ جِمَارْ * لَها انْضِرامْ

اهيلُ وادِى العقيقْ * هَلْ لِي اليْكُمْ طَرِيقْ * فَالقَلْبُ هَامْ

1- مختار مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص 164، 165.

2- ينظر: م،س، ص167،166، 168.

3- ابن عمار، الرحلة، من ص35 إلى ص39، الحفناوي، تعريف الخلف برجال السلف، قسم"ب"، ص86.

نظمها على منوال سمطية أستاذه أحمد المنجلاتي *نلت المرام[1]* التي يقول فيها[2]:

بِالله حَادِى الْقِطَارِ * قِفْ لِي بِتِلْكَ الدِّيَارِ * وَاقْرَ السَّلاَمْ

سَلِّمْ عَلَى عَرَبْ نَجْدِ * وَاذْكُرْ صَبَابَةَ وَجْدِى * كَيْفَ يُلاَمْ

مَنْ بَادَرَتْهُ الدُّمُوعُ * شَوْقًا لِتِلْكَ الرُّبُوعِ * مَعَ المَقَامْ

وَقُلْ لِعرَبِ جِيَاد * سُكْنَاهُمْ فِي فُؤَادِى * ذِكْرُ الخِيَامْ

مَعْ سَاكِنِ الخَيْمَ * وَالبَانِ وَالعِلْمِ * أَصْلُ الغَرَامْ

بَلِّغْ سَلاَمًا كَثِيرا * عَشِيَّةً وبُكُورا * مِنْ مُسْتَهامْ

فالموشحتان من بحر المجتث(مستفعلن- فاعلاتن)، وهما متماثلتين في قافية المطلع، وقافية الدور الأول المختومة بحرف الميم.[3] وقد لزم كلّ منهما" الميم رويّا مقيّدا مع لزوم ردف قبل الرويّ مباشرة، من شأنه أن يطيل من حركة النطق بالقافية المردوفة في الإمتداد، والثقل، والتي تتميّز بالصفات اللحنية الشجية، أو الهارمونية الموائمة لوحدة الشعور بالإنفصام في كلّ من المسمّطتين، ومن شأن ثبوت هذه القافية، التي هي بمثابة عمود القصيدة، أن تحافظ على توفير الإيقاع الثابت المنسجم مع وحدة المشاعر الحزينة، من البداية إلى النهاية...هذه القافية الثابتة الممتدة الأزمان التي ظلت أبدا

---

[1]- الموشّح من بحر المجتث، ونفعيلاته: (مستفعلن/ فاعلن/...) بإضافة تفعيلة في القسم الأخير: مستفعلان للخروج على المألوف، على عادة الوشاحين.

[2]- ابن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، من ص28 إلى ص31، ينظر تحليل السمطيتين في كتاب مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص166، 167، 168.

[3]- ينظر: مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص166، 167.

تتعقب القوافي المتغيرة وتردها إلى البيت الأوّل الذي بنيت عله المسمطة، والتي ما انفك يتماثل إيقاعها بوصفه مسموعا، مع الجو العام لحركة النفس بوصفه مفهوما."[1]

"وأما من جهة القوافي المتفرقة، والمتغيرة من مصراعين إلى آخرين، فإنّها بدورها قد تشابهت من جهة الإطلاق، والتقييد، ففي مسمّطة المنجلاتي قوافي مطلقة، وأخرى مقيّدة...القوافي المطلقة الممتدّة الأزمان مشاكلة لمشاعر القبض، والحزن، بصفاتها اللحنية الشجية، ومن أنّ القوافي المقيدة الأزمان تعمل بإيقاعها القوي الصرف على الإثارة، والتنبيه إلى تتابع أمواج المشاعر تتابعا يرسم الحال الانفعالية."[2]

- **النوع الثاني: في قوافي الموشح المسمط:**

"هو قوافي السّمطيات التي تخالف في شكل تقفيتها قافية المزدوجتين المسمَّطتين السابقتين...فمن التسميط ما جاء مصراعين مصراعين فقط، وهو المزدوج الذي سبق، ومنه ما يجيء ثلاثة مصاريع متغيِّرة، ومتعقِّبة بقافية ثابتة، ممّا يمكن أن نرمز له بالشّكل(أأأب-ج ج ج ب-دددب- إلخ)، ومنه ما يجيء أكثر من ذلك مع تسميطه دائما بقافية ثابتة تضمُّه ، وتردُّ مفرقه إلى البيت الأوّل الذي بنيت عليه السّمطيَّة."[3]

---

[1]- مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص167، 168. ينظر: مختار حبار، مدرسة التوشيح الجزائرية في القن 12 هـ-18م، أعلامها، ومكونات بناها الدلالية، والشكلية، مجلة دراسات جزائرية، ص115.

[2]- مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص168.

[3]- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص185. مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص168، 169.

- **السمطية المخمَّسة:** كان "أبو حمو موسى الثاني الزياني، ممّن ربَّع القوافي المتغيِّرة، وسمَّط بالخامسة الثابتة في سمطيتين على الأقلّ، الأولى نظمها بمناسبة المولد النبوي الشريف سنة 762هـ ، والثانية نظمها بالمناسبة نفسها764هـ، نجتزئ من السمطية الأولى على سبيل التمثيل قوله[1]:

نَزَلتُمْ مِنْ فُؤادِي مَنْزِلاً حَسَنَا * وَكُلُّ مَا سَاءَنِي فِي حُبّكُمْ حَسَنَا

بِنْتُمْ فَلَمْ أَتَّخِذْ مِنْ بَعْدِكُمْ سَمْنا * وَحُبُّكُمْ فِي صَمِيمِ الْقَلْبِ قَدْ سَكَنَا

وَعْدُكُمْ صَار عِنْدِي سَاعةً بِسَنَا

سِرْتُمْ وَلَمْ تَعْلَمُوا بِالبَيْنِ مَا فَعَلا * بِهَائِمٍ مُذْنِف لاَ يَبْتَغِي بَدَلا

هَلاَّ رَحِمْتُمْ مُحِبًّا باللَّوَى قَتَلا * مُتيَّمَا صارَ فِي الهَوَى مَثَلا

لم يَتَّخِذْ بَعْدَكُمْ خِلاًّ، وَلاَ وَطَنَا

يَا رَاحِلينَ، وَللتَّودِيعْ مَا عَطَفُوا* وَسَائِلِينْ، وبالمشْتَاقْ مَا عَرَفُوا

قِفُوا قَلِيلا عَلى مُضْنى الغَرامْ قِفُوا* خُذُوا فُؤادًا لمعنّى الصّبّ، وَانْصَرِفُوا

لا أبْتَغِي مِنْكُم رَهَنا، ولا ثَمَنا

- **السمطية المربّعة:** " وكان أحمد المنجلاتي ممّن ثلث القوافي المتغيّرة، وسمَّط بالرّابعة الثابتة، في سمطيته التي نظمها بمناسبة الاحتفال بالمولد النبوي الشريف.[2] وهذه عيّنة منها[1]:

---

[1]- عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني،حياته، وآثاره، ص348، و355.

[2]- مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص169، 170.

الرَّكْبُ نَحْوَ الحَبِيبِ قَدْ سَارَا * يَوَدُّ شَوْقًا إِلَيْهِ لَوْ طَارَا

قَلْبِي المُعَنى الكَئِيبِ قَدْ حَنَا * إِلَى التَّلاَقِى وَطَالَ مَا أَنَا

إِذَا سَمِعْت الحَمَامَ قَدْ غَنا * أَوْهَب ذاكَ النَّسيم ابْكَارا

كَمْ أنْتَ عَنْ رَكْبِ مَكَّةَ ساهِى * فِي شُغْلِ دُنْيَاكَ واله لاَهى

مِنْ شَرِّهَا يُسْتَعاذُ بِالله * افْراحُهَا تَسْتَحِيلُ اكْدَارَا

يا مَغْرِبِيًّا لِطِيبَةَ اشْتَاقَا * مَع بذكر الحبيب مشتاقا

من أشْرقَ الشَّرْقُ مِنْه اشْرَاقَا * وَ صَارَ مِنْه البَقِيعُ مِعْطَارَا

يَا أَيُّهَا المبْتَلَى بِاشْجَانِه * لِعَالِجِ والحِمَى وسُكَّانهِ

يُسمَّى حَلِيفُ الأَسَى بِأَحْزانِهِ * لا أَبْعَدَ الله مِنْهُمْ الدَّارَا

طُوبَى لِمَنْ هُوَ مَعَهُمْ غَادٍ * يَطْوى الفَدافِدَ طَيَّ ذِى الزَّادِ

بِنَفْسِهِ جيرةَ الحِمَى فَاد * عَيْناهُ تَبْكِى الدُّمُوعَ مِدْرارَا

يَا عَرَب نَجْدَ إِفْتحُوا لنا البَابَا * للوَصْلِ فَالجِسْمُ بالنَّوى ذَابَا

حيث سمّط المنجلاتي بعد القوافي المتغيرة بقافية ثابتة التزم فيها بحرف روي تمثل في الراء المردوفة، والموصولة بالألف الممدودة، ومعنى ذلك أنّ إيقاع السمطية الثابت، والذي يمثل عمودها،

---

[1]– ابن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، من ص31 إلى ص35، وهذا الموشح على بحر المنسرح، وتفعيلاته عى بحر المنسرح: (مستفعلن/ مفعولات/ مستفعلن/ مفعولن...)

هو الإيقاع الثقيل الممتدّ الأزمان...وما خلا ذلك، فهي القافية المفرقة المتغيرة، من تربيع إلى آخر، وهي القوافي التي تأتي تارة مطلقة، وهي الأغلب الأعمّ، والتي منها ذات المقطعين الطويلين، في مثل قوله(البابا، دابا، غابا)، و(بلوائي، أحبائي، مولائي)، وهي الأغلب كذلك في السمطية، ومنها ذات المقطع الواحد الطويل، في مثل قوله(سعدو، تعدو، الأسدو)، والتي تأتي تارة أخرة مقيدة مذيلة، في مثل قوله(الأفضل، الأول، أقبل)، أو مقيدة مذيلة، في مثل قوله(لاح، باح، الأفراح، والمعقود، محمود، مورود)[1]

هكذا أغنى الوشّاحون إيقاع الموشّح، وموسيقاه "إلى حدّ الامتلاء بما اصطنعوه له من غنى القوافي، وتنوّع رويّها، وأضافوا بذلك عنصرا متحوّلا في القوافي إلى جانب العنصر الثابت فيها."[2] وهذا الغنى، والتنوع في القوافي جعل الموشح تارة" يطول، وتمتد أزمانه مع الطويلة، وتارة ثانية يقصر، يقصر، وتتقلص أزمانه مع القوافي القصيرة، أومتوسطة القصر، وهو تارة ثالثة يتقيد، وتنكتم أزمانه، فيرتفع الصوت ارتفاعا انفجاريا مع المقيدة." [3]

د– في القوافي الممتدة الأزمان، وجماليتها:

إنّ القوافي الممتدّة الأزمان هي القوافي"التي امتدّت، وطالت بالإشباع، أو بأحد أصوات اللّين."[4] ومن ذلك ما نقرأه في موشح شمس الدين التلمساني السّابق (قَمَرٌ يَجْلُو دُجَى الغَلَسِ)،

1– مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص170، 171.
2– م، س، ص163.
3– م، س، ص171.
4– م، س، ص123.

حيث جاء إيقاع موشحه"بطيئا ثقيلا متناسبا، متماثلا مع وحدة الشعور بالانفصام، والاغتراب، وهو ما يتوافق مع مقولة الفرابي" إنّ الإيقاعات الثقيلة الممتدة الزمان مشاكلة للشّجن، والحزن."[1]

وموشح شمس الدين التلمساني(قمر يجلو دجى الغلس) الذي مرّ بنا، يتكوّن من ستة أقفال، وخمسة أدوار، وعلى حسب عدد أقفال الموشح تنتظم القوافي الستّ على النحو الآتي(مُذْ ظَهَرا/ مُقْتَدِرَا/ مُصْطَبِرا/ لاسْتَتَرا/ تي خَبرا/ فَانْكَسَرَا)، حيث تتوزع في انتظام زمني متثاقل، ومتباطئ من أجل أن تقدم مستوى دلالياً، واحداً ينطوي على معاني البحث، والمعاناة، والإحباط، والانكسار.

وقافية أقفال الموشح كما هو واضح من حرف رويّها هي الراء المطلقة المشبعة بصوت لين هو"الألف"، والذي يسمّيه أهل العروض"وصلا، أوخروجا"[2] على اعتبار أنّ الألف" أوضح في السّمع من حرفي المدّ الآخرين، ولأنّها تتطلّب للنطق بها زمنا أطول منهما."[3]

والحقيقة أنّ هذه القوافي تلوّن المفهوم بدقاتها، فتوصله إلى نفس السامع إيصالا منظّما موقّعا[4]، فهي تكشف عن أحوال الشاعر في البحث عن الحبيب الذي يأبى الظهور، وكأنّا بها تحكي لنا باختصار، وفي سيرورة زمنية ثقيلة، ومنتظمة قصة الشاعر مع محبوبته، فمذ ظهر القمر ما عاد الشاعر مقتدرا، ولا مصطبرا، ومذ استتر فلا خبر، وهو ما أحبط الشاعر فانكسر. وإلى جانب ما تقدمه القافية من متعة موسيقية، فهي تعتبر من" أهم العناصر الصوتية التي يعلن من خلالها الشاعر عن انفعالاته النفسية إعلانا موقّعًا."[5]

---

[1]- م، س، ص129 عن ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص265.

[2]- ينظر: مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص130، ينظر: رجاء عيد، التجديد الموسيقي، ص140.

[3]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص303.

[4]- ينظر: مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر إيقاعه الداخلي، وجماليته، ص 132، 133.

[5]- م، س، ص133 .

أمّا عن الدلالة الصوتية لهذه القوافي، فقد مال شمس الدين في القوافي الثلاثة الأولى إلى توظيف الأصوات الشديدة المجهورة الانفجارية، في حين وظّف في القوافي الثلاثة المتبقية أصواتا رخوة مهموسة، ولهذا التوظيف ما يبرّره، فدلالة الأصوات الانفجارية إنما هي دلالة على الحالة النفسية للوشّاح التي تنفجر في البداية، وتجهر بالحب رغبة في الوصل، أما الأصوات الرخوة المهموسة، فهي تدل على خفوت صوت الشاعر، وهمسه لانقطاع الأمل، وهو ما أدّى إلى انكساره. هكذا يتضافر المستوى الدلالي مع المستوى الإيقاعي بتوظيف أصوات تخدم دلالة الهجر، والانكسار.

وبناءً على ذلك فإنّ" القافية ليست مجرّد محسن صوتي يكسب القصيدة سمة عروضية خاصة تستهدف التطريب، وتحقيق الاستجابة الآنية القائمة على تماس العواطف، إنما تتجاوز ذلك إلى إنجاز وظيفة دلالية."[1]

وإذا ما انتقلنا إلى **أدوار** الموشح، فإنّنا سنجد القوافي تتنوَّع، وتتوزع حسب **الأدوار** الخمسة الواردة في النّصّ على النحو التالي:

- **الدور الأوّل**: (تالكَلَفِ/بِالكَلَفِ/ لى تَلَفِي/ وَالصّلْفِ).
- **الدور الثاني**: (مُذْ وَليا/مَنْ بُليا/ لِي جُلِيا/قَدْ حَلِيا).
- **الدور الثالث**: (بَا الفَرَجِ/ وَالضَّرَجِ /رِ الأَرَجِ/لا حَرَجِ).
- **الدور الرابع**: (مال سَنِي/بوه سَنِي/ رِحَسَنٍ/ ةَ لوَسَنِ).
- **الدور الخامس**: (دورَ مَدا/تِي كَمَدا// فَا أَمَدَاِ/ئ الرَّمَدَا).

بحيث نلاحظ أنّ كلّ دور في الموشح جاء مستقلاً عن سابقه في الاستخدام التقفوي، ويتمثل

[1] – محمّد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية، والبنية الإيقاعية، ص94، ينظر: بنية اللغة الشعرية، ص209، وما بعدها.

هذا الاستقلال بتكرار قافية أساسية في كل مقطع."[1] وكلّها قوافي ممتدّة الأزمان إمّا بإشباع، وإمّا بأحد أصوات اللّين الذي تمظهر في حرف الألف في الدور الثاني، والدور الأخير.

وعلى هذا الأساس فإنّه لا يمكن أن ننظر إلى القافية نظرة تقتصر على تكرار الأصوات في أواخر الأشطر، والأبيات، كما لا ينبغي أن ننظر إليها نظرة "مجرّدة من الوظيفة الجمالية، والدلالية، أو من ذاتية الشاعر، وانفعالاته بها."[2]

إن القوافي هي العنصر الأكثر إيقاعا، وإثارة في القصيدة بل هي"حوافرها"[3] لذلك ألفينا أغلب الوشاحين يميلون في حالات الفقد، والأسى إلى توظيف الحوافر البطيئة الإيقاع التي تناسب مثل هذه الأحوال، ولا يميلون إلى الحوافر ذات الإيقاع السريع التي تتناسب مع أحوال البسط، والسرور.[4] فهم يميلون إلى القوافي" الغنية بكمية أصواتها المتوائمة، التي تستطيع أن تعطي ثراءً نغميًّا إلى حدذ الإمتلاء."[5]

وبما أنّ **القافية**" تستلزم بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها،"[6] فإنّنا سنحاول أن نتتبّع معانيها في كلّ دور من أدوار موشّح شمس الدين التلمساني(قمر يجلو دجى الغلس)، بحيث تنتظم قوافي الدور الأوّل على النحو التالي: (تالكَلَفِ/بِالكَلَفِ/ لى تَلَفِي/ وَالصّلْفِ)، وهي قوافي تصبُّ كلّها في معاني: التكبُّر، والعجرفة، ومجاوزة القدر في الظرافة، والبراعة من طرف

---

[1]- ينظر: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية، والبنية الإيقاعية، ص115، 116.

[2]- مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر إيقاعه الداخلي، وجماليته، ص122.

[3]- م، س، ص135 عن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، وسراج الأدباء، ص271.

[4]- ينظر: مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر إيقاعه الداخلي، وجماليته، ص35.

[5]- م، س، ص129 عن رجاء عيد، التجديد الموسيقي، ص 152.

[6]- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر، محمد الولي، ومبارك حنون، ص46.

المحبوب الذي يقابله ولوع الحبيب مع شغل القلب، ومشقة أودت به إلى الهلاك، والعطب في كلّ شيء.

ويقدم الدور الثاني قوافي جديدة تختلف عن قوافي الدور الأول، وهي تترتّب على النحو الآتي: (مُنْ وَلِيا/ مَنْ بُليا/ لِي جُلِيا/ قَدْ حَلِيا)، ومن الواضح جدًّا أن قوافي هذا الدور استُخدمت لتعميق دلالة الصورة الأولى التي رسمها شمس الدين عن نفسه، وعن محبوبه في الدور الأوّل، فهو يصف محبوبه بالأمير الجائر الذي لا يرثي لمحبّه تغنُّجا، وتعنُّتا منه.

ويضمّ الدور الثالث القوافي التالية: (بَا الفَرَجِ/ وَالضَّرَجِ /رِ الأَرَجِ/ لا حَرَجِ)، وفيها يرسم شمس الدين نفس الصورة الموجودة في الدور الثاني، حيث يطلب الفرج من أميره الجائر الذي سبا قلبه بلا حرج ، هذا الحبيب الذي تفُوحُ منه الريح الطيبة، وتعلو أعلى وجهه الحمرة.

أما الدور الرابع الذي تتوالى فيه القوافي على النحو التالي: (مال سَنِي/بوه سَنِي/ رٍحَسَنِ/ةَ الوَسَنِ)، فإنه يقدم صفات المحبوب الذي عَلا ضَوْءُه، وارتفع كما يعلو ضوء البدر، ويرتفع، فسباه لحسنه، وحرمه لذّة الوسن، والنوم الهنيء.

ويتعمّق الوشّاح في رسم صورة المحبوب في الدور الخامس، هذه الصّورة التي تعبّر عن مرارة التجربة، ومعاني الأسى، والحزن، والألم كما هو واضح في القوافي التالية:(دورَ مَدا/ تِي كَمَدا/ فَا أَمَدَا/ئ الرَّمَدَا).

هكذا تتضافر قوافي الأدوار مع قوافي الأقفال في رسم صورة الحبيبين الذين يعيشان في عالمين مختلفين بعيدين عن بعضهما البعض. وقد استطاع شمس الدين أن يحمِّل هذه القوافي بالدّلالات التالية: الوله، والتيه، والبحث، والانكسار، وهذا إن كان يدلّ على شيء، فإنّما يدلّ على قدرته في

اختيار القوافي المناسبة للمعاني المناسبة، ذلك أنّ "من المعاني ما تتمكّن من نظمه في قافية، ولا تتمكن منه في أخرى، أوتكون في هذه أقرب طريقا، وأيسر كلفة منه في تلك."[1]

وقد حرص شمس الدين في اختياره لهذه القوافي على مراعاة سلامة مخارج حروفها، وخاصة في الأقفال، حيث نرى توظيفه للحروف التالية في الأدوار(الكاف، اللام، الفاء، التاء، الصاد، ،النون، والدال،السين، الراء، الميم، الباء. وقد" جاءت أصوات الحروف متناسبة لا تنافر بينها، ولعلّ هذا ما أشار إليه ابن خلدون حين قال: "والحسن في المسموع أن تكون الأصوات متناسبة لا متنافرة. وذلك أن الأصوات لها كيفيات من الهمس، والجهر، والرخاوة، والشدة، والقلقلة، والضغط، وغير ذلك. والتناسب فيها هو الذي يوجب لها الحسن...ومن هذا التناسب ما يحدث بالتركيب، وليس كل الناس يستوي في معرفته، ولا كل الطباع توافق صاحبها في العمل به إذا علم. وهذا هو **التلحين** الذي يتكفل به **علم الموسيقى**...و**التلحين** أيضاً يتعين له مقدار من الصوت لا تتم إلا به من أجل التناسب الذي قلناه في حقيقة التلحين، واعتبار أحدهما قد يخل بالآخر إذا تعارضا."[2]

إنّ الشاعر يختار من "نظام الاختلافات(اللّغة) ما يوفّر لفضائه نظاما من التشابهات المتعينة في نهاية كلّ بيت، و لعلّ ما يؤكّد ذلك أنّ أشعار الأمم المحيطة بالعرب عرفت القافية كضابط وحيد للفعالية الشعرية."[3] ف"الشعر لا يحسن وقعه في نفوس قرائه، وسامعيه ما لم يكن جيّدا، وقد يستهان بالمعنى البليغ لضعف قافيته، أووقوعها في غير موقعها."[4]

---

[1]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص133.
[2]- ابن خلدون، المقدمة، ج1، ص536، 537.
[3]- هلال جهاد، جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، ص109.
[4]- محمد عوني عبد الرؤوف، القافية، والأصوات اللغوية، دراسات مقارنة، ص65 عن أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص 225.

هذا، وقد تنبه القدماء إلى الأثر الموسيقي الذي تحدثه القافية، وإلى ارتباط موسيقاها بالقصيدة معنى، ومبنى، وفي ذلك يقول بشر بن المعتمر:" وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد أن ينظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها، وقافية يحتملها..فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية، ولا تتمكن منه في أخرى..أوتكون في هذه أقرب طريقاً، وأيسر كلفة منه في تلك."[1]

هـ- في القوافي القصيرة الأزمان، وجماليتها:

وهي القوافي التي احتوت على" مقطع طويل واحد، يكون في الأغلب الأعمّ منته بحرف رويّ مشبع حسب حركته، بألف، أو ياء، أو واو، لا يزيد زمن النطق بها عن نصف زمن النطق بالقوافي الطوال."[2]

وللتّمثيل على ذلك نأخذ موشّحا آخر لشمس الدين التلمساني، والذي يقول فيه:[3]

مطلع

بَدرٌ عنِ الوَصْلِ في الهَوَى عَدْلاَ*** مَا لي عَنْه إنْ جَارَ أوْ عَدَلا*مَذهبُ

دور

مُتْرَكُ اللَّحْظِ لَفْظُهُ خُنثُ

1- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص133.

2- مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر إيقاعه الداخلي، وجماليته،ص138.

3- ديوان الشاب الظريف، ص293، 294، محمّد بن شاكر الكتبي، فوات الوفيات، تح، إحسان عباس، مج3، ص 378،379، صلاح الدين خليل بن أبيك الصفدي، أعيان العصر، تح، علي أبو زيد، محمّد موعد، محمود سالم محمّد، تقديم، مازن عبد القادر المبارك، ج4، ص617، عمر موسى باشا، الأدب في بلاد الشام، ص559، أحمد محمّد عطا، ديوان الموشحات المملوكية في مصر، والشام، ص285.

إليهِ تَصْبُو الحَشَا وَتَنْبَعِثُ

أشْكُو إليهِ ولَيْسَ يَكتَرِثُ

قفل

دَعَا فُؤَادِي بأَنْ يَذُوبَ قَلا***الموتُ وَالله إنْ دَعَا وَقَلى * أقْرَبُ

دور

لم يبقَ لي مُقْلةُ ولاَ كَبِدُ

والقَلْبُ فِيه أوْدَى فِيه الكَمَدُ

وَلَيْسَ يُلفى لهجْرِهِ أمَدُ

قفل

لاَ تَعْجبُوا إن غدوتُ محتمِلا***لكنَّ قَلْبي إنْ كَان عَنهُ سَلا*أعْجَبُ

دور

بالحُسْنِ كُلّ العُقُولِ قَدْ نهَبَا

والحُزْنُ كُلّ القُلوبِ قَدْ وَهَبَا

شَمْس وَلَكنّي لَديْه هِبا

قفل

فانْظُر لِذَاك كَيفَ جَلا***غُصْنا وَكَمْ بالجِمَال مِنه جَلا*غَيْهبُ

حيث اشتملت قوافي هذه الموشحة على مقطع طويل واحد لا يمتد زمن النطق به كامتداد زمن النطق بالقوافي الغنية التي احتوت على مقطعين طويلين كاملين.[1] ف" تمر بذلك القوافي سراعا، وتتحوّل إلى محطات لا يكاد يحاذيها لسان القارئ، إلا ليرحل عنها في عجلة من أمره، إلى متابعة تسلسل تيمات الحدث الذي يسيطر على كل عنصر من عناصر الإثارة الإيقاعيّة."[2]

و- في القوافي المقيّدة الأزمان، وجماليتها:

لم يمل الشعراء بصفة عامة إلى توظيف القوافي المقيدة الأزمان، حيث نجد أنّ نسبة شيوع الرويّ الساكن قليلة جدا في الشعر العربي، فلا تكاد تتجاوز واحد بالمائة حسب احصائيات بعض الباحثين.[3]

وتجدر الإشارة إلى أنّ القوافي المقيدة لا تخلو من قيمة إيقاعية، حيث أنّ سكون القافية المقيّدة يأتي قويا منذ الوهلة الأولى، وهو ما جعل أحد الباحثين يشبه الصوت الساكن بصوت قرع الطبول في اللغة العربية، كما أنّ دوره أساسي، ومهم في ضبط الإيقاع.[4] و نستدل على ذلك ببعض العينات:

العينة الأولى: موشح **ابن خزر البجّائي** الذي يقول فيه:

مطلع

---

[1]- ينظر: مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص141.

[2]- م، س، ص143.

[3]- ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص289.

[4]- مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص147، 148 عن شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، ص131.

ثغرُ الزمانِ الموافِقْ حيّاكَ منه بابتسا مْ

دور

نبِّهْ من النوم النديمْ فالزهرُ قد وشّى البطاحْ

وقامةُ الغصنِ القويمْ في الروضِ هزتْهُ الرياحْ

ومسِكةُ الليلِ البهيمْ نمّتْ بكافورِ الصباحْ

قفل

قمْ فارتضعْ تلك الأبارقْ فالدهرُ يقضي بانتظامْ

دور

شمسُ الحُمّيا في الكؤوسْ قد قابلتْ شمسَ النهارْ

تُجلى كما تُجلى العَروسْ من تحت رَيْحانِ العذارْ

ذاكَ التمنّي للنفوسْ عودٌ تحلّى أو عُقارْ

قفل

يا حبّذا عيشٌ موافِقْ والحرُّ في أسرِ الغلامْ

دور

الدمعُ من عيني اشتكى شكوى المعنّى للطبيبْ

فقلتُ لما أنهكا   قلبي نحولاً بالوجيبْ

لا تعذِلوني في البكا   إن زرتُ رَبْعا للحبيبْ

خرجة

لاحتْ على قلبي بوارقْ   وأدمُعي مثلُ الغَمامْ

العينة الثانية: موشّح الشهاب بن خلوف: [1]

دور

قابل النورُ ظلمة الحَلكِ   بصباحٍ منيرْ

و رقا النَّجمُ ذروة الفَلَكِ   خائفًا مستجيرْ

بأبي عمرُو الرضا الملكِ   من سعير الهجيرْ

قفل

مَنْ روى المجد عن علا عُمرِ   بطريق الحّاحْ

و سرى في النّهى على قَدَرِ   بمطايا الفلاحْ

دور

لو رأى البدرُ وجهه الطَّلْقًا   لاعتراهُ السُّجودْ

---

[1]- ينظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، عصر الدول، والامارات، ص146، 145.

لو رآى الغيثُ جوده الغّدْقَا   لاسْتحَى أن يجودْ

فاق خَلْقًا و قد حوى خُلْقَا   قارنته السّعُودْ

قفل

بَوَّأ الملك رتبة الظَّفَّرِ   بعوالي الرِّماحْ

ومحى عزمُه دُجَى الغِيَرِ   بصباح الصّفاحْ

هكذا تقوم القافية المقيدة بوظيفة إيقاعية تمييزية تكاد تكون صرفة، أكثر ممّا تقوم بوظيفة تعبيرية لحنية شجية، أو هارمونية.[1]

وهناك من الوشاحين من جمع بين القوافي الممتدة الأزمان، والقصيرة الأزمان، والمقيدة الأزمان في موشح واحد، كما هوالحال في النموذج التالي لابن خلف الجزائري في موشحته المشهورة التالية:[2]

مطلع

يد الإصباحْ قد قدَحَتْ زنادَ الأنوارْ** في مجامرِالزّهرِ

دور

دهرٌ جذلانْ*** واعتدالٌ ريْعانْ

فما الإظعانْ ***عن طلا وغزلانْ

---

[1]– ينظر: مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص149 عن شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، ص131.

[2]– محمّد عباسة، الموشحات، والأزجال الأندلسية، وأثرها في شعر التروبادور، ص190، 191، 192 عن ابن سعيد المغربي، المقتطف من أزاهر الطرف، المقري، نفح الطيب، مج7، ص11.

راقَ الزمانْ ***وشَدَتْ على البانْ

قفل

ذاتُ الجناحْ ***وانثنَتْ قدود الأشجارْ **في الغلائلِ الخضْرِ

دور

لنا أيادْ *** للسرور تنجذبُ

كما تنقادْ ***لربيعها العَرَبُ

حتى الجمادْ ***لا يفوته الطرَبُ

قفل

طافتْ بالراحْ*** سُحْبٌ فسكِرَ النوّارْ ** من سُلافةِ القطرِ

دور

إنّ انخلاعي ***مع رشا وصهباء

لدى بُقاع*** حكتْ وشْيَ صنعاء

وللشُّعاع *** لهَبٌ على الماء

قفل

وللرياحْ *** في متون تلك الأنهارْ **شَبكٌ من التِبْرِ

دور

وريم ألمى*** باتَ بيده صدري

كبدْر تمّا ***وسْط غرة الشهْرِ

شَدَوتُ لما*** راعني سنا الفجْرِ

قفل

قلْ للصباحْ ***إنْ تدْن بطرْدِ الأقمارْ** فمع الدُّجى نسري

دور

وغصْن مائلْ*** الهلالُ أعلاه

له من نابلْ*** في النفوس قتلاه

سيف الحمائلْ*** غمدةُ عذاراه

خرجة

طوعَ الجماحْ*** إنْ يكن كثيرَ النفارْ ** فهْيَ عادة العُفرِ

"ولسنا بحاجة إلى الإفاضة في التدليل على تنوع القافية ممّا يزيد في موسيقى الموشّح، ويُكسبه جمالا فوق جمال."[1]

---

[1]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص278.

"إن هذا التنظيم، والهندسة التقفوية التي تتقاطع فيها القوافي تقاطعاً منتظماً لا يمكن أن يأتي عفو الخاطر، بل يجيء عن وعي، وتخطيط، وحرفة، غير أن استقراء فنياً فاحصاً...يستنتج الكثافة الإيقاعية التي تولدها القوافي المنوعة المتراكمة...إذ أنّ الإيقاع الخارجي على مقومات النص الأخرى من شأنه أن يحدث خللاً في الموازنة بين البنية الصوتية في القصيدة، والبنية الدلالية، إذ يبدو الاحتفاء بتنظيم التقفية، وهندستها متفوقاً فيها على أي شيء آخر."[1]

هذا الإيقاع الدلالي الذي تخلقه القافية يعتبر"عاملا جوهريا فاعلا في إشراك المتلقي في الفعل الشعري جماليا، ورؤيويّا...لأنّ المتلقّي هو الميدان الحقيقي لتحقيق الفعل الشعري."[2]

ومع تعدد محاولات التجديد في الشعر الموروث التي قصد منها الخروج على النغم الموحد التي تضفيه القافية على آخر البيت الشعري ظلت القافية "البؤرة الوحيدة التي تتجمع فيها الموسيقى، والتي أصبحت بمرور الزمن مركز القوة في القصيدة."[3]

هكذا أغنى الوشّاحون إيقاع الموشّح، وموسيقاه "إلى حدّ الامتلاء بما اصطنعوه له من غنى القوافي، وتنوّع رويّها، وأضافوا بذلك عنصرا متحوّلا في القوافي إلى جانب العنصر الثابت فيها."[4]

---

[1]- محمّد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية، والبنية الايقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، ص128.

[2]- هلال جهاد، جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعرياﻟﺠاهلي، ص184، 185.

[3]-علي حداد الخطاب الآخر، مقاربة لأبجدية الشاعر ناقداً* دراسة * ص241 عن مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، ص203.

[4]- مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص163.

3- في إيقاع الوحدات الدالة المتماثلة:

أ- في الوحدات المتكررة، والمترددة.

ب- في الوحدات المشتقة، والمترادفة.

ج- في الوحدات المتجاورة.

د- في وحدات التجنيس.

تمهيد:

قد يلجأ الشاعر لتنويع إيقاعاته الداخلية "أحياناً إلى تكوين تجمعات صوتية **متماثلة، أومتجانسة**، وهذه التجمعات إنما هي تكرار لبعض الأحرف التي تتوزع في كلمات البيت، أومجيء حروف **تجانس** أحرفاً في الكلمات تجري وفق نسق خاص.[1] كما أنّ " القيمة الموسيقية لتكرير الحرف دعت أناسا ليرسموا لها حدودا في البديع، وليقفوا عندها موقفا هندسيا في التركيب يحصل للكلام به أنواع من التوازن الصوتي، كما في التوأم، ولزوم ما لا يلزم، والجناس بأنواعه، والسجع بأنواعه."[2]

أ- في الوحدات المتكررة، والمترددة:

"ويقصد بها مجموعة من الألوان البديعية، قائمة في أساسها الأعلى على تكرير بنيتين، أو أكثر تكريرا متماثلا في المبنى، والمعنى أحيانا، وفي المبنى دون المعنى، أو المعنى دون المبنى أحيانا أخرى."[3]

"إنّ الوحدات الدالة التي تنتظم في القافية، انتظاما ثابتا، هي مظهر من مظاهر التماثل الصوتي، المؤدّي بتكراره إلى خلق الإيقاع الأساسي الثابت في القصيدة...ومظاهر تكرار الوحدات

---

1 - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية، والبنية الايقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، ص65 عن دير الملاك، ص342.

2- عزّ الدّين علي السّيّد، التكرير بين المثير، والتأثير، ص59.

3- مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، 187.

الدالة المتماثلة في القصيدة متنوعة أهمها: الوحدات الدالة المتكررة، والمترددة، والمشتقة، والمترادفة، والمتجاورة، وردّ الأعجاز على الصدور، والوحدات المتجانسة."[1]

والتكرار هو" باب من أبواب الإطناب، وأسلوب فيه، وهو ذكر الشيء في سياق من الكلام، مرتين أو أكثر، لأغراض مختلفة مطابقة لمقتضى الحال، والتكرار صنوه الترديد، إلاّ أنّ الترديد يرد لفظه المكرر مقيّدا بقاعدة."[2] ، وهي أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثمّ يردّها هي بعينها متعلقة بمعنى آخر، في البيت نفسه، أو في قسيم منه."[3] وذلك مثل قول أبي نواس في وصف مفعول لخمر"لو مسّها حجر مسّته سرّاء."[4]

"والتكرار المحض متحرّر من هذا القيد، وهو قسمان: لفظي، ومعنوي، فاللفظي إيراد اللفظ بمعناه مرتين، أو أكثر، والمعنوي إيراد المعنى الواحد بلفظ مختلف مرتين، أو أكثر" [5]

وللتكرار" له مواضع تقتضيه، وأسباب تُوجبه، وتَستدعيه، منها التشوّق، والاستعذاب، والتمتّع بذكر الأحباب...ومنها التنويه بالممدوح."[6] كما أنّ له مظاهر عديدة، سنحاول استكشاف بعضها في موشح شمس الدين التلمساني (قمر يجلو دجى الغلس) السابق ذكره.

ونبقى دائما مع موشّح شمس الدين(قمر يجلو دجى الغلس)، حيث استقام لشمس الدين التلمساني أن يوقّع في الموشح نفسه، بواسطة **الترديد**[7]، وهذا في مثل قوله:

---

[1]- م، س، 187، ينظر: جواهر الآداب، ج1، ص442 ، وما بعدها.
[2]- مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص190.
[3]- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص333.
[4]- م، س ، ص334.
[5]- مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص190.
[6]- الشنتريني، جواهر الآداب، ج1، ص524.
[7]- ينظر: مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص195.

(قَدْ حَلا طَعْماً وَقَدْ حَلِيا)، حيث جاء بالحرف "قد" متعلقا بمعنى الحلاوة، ثمّ ردّها هي بعينها متعلّقة بمعنى الزينة في الصدر نفسه. واستقام له كذلك أن يردّد وحدات أخرى ترديدا متماثلا، وهذا في مثل قوله:

(لَوْ رَآكَ الغُصْنُ لَمْ يَمِسِ*** أَوْ رَآكَ البَدْرُ لاسْتَتَرا)،(هُوَ خَشْفِي وَهْوَ مُفْتَرِسِي).

"وبذلك فقد تظاهر كلّ من التكرار، والترديد، وهما صنوان، على باقي الوحدات الدالة...وليكونا بذلك أظهر الوحدات الدالة جمالية، بتضافر وظيفتيها: الإيقاعية بما استمازت به من تكرار، وترديد، والتعبيرية بما حركته من مشاعر، ونبهت إليه، وأكدت."[1]

ومن الوشاحين من قصد قصدا إلى تكرار وحدة دالة بعينها، حيث نجد كثيرا من النماذج" التي قصد فيها أصحابها إلى اجتلاب الوحدات الدالة ذات الترجيع المتماثل قصدا لخلق عنصر الإثارة الإيقاعي."[2] وهذا النموذج من التكرار اللّفظي يتضح جليّا في مطلع موشّح محمّد بن الشّاهد الجزائري الذي يقول فيه: [3]

مطلع

مُحَمَّدٌ رُوحُ الوُجُودْ وَسِرُّ الأَكْوَانِ

إِمَامُ أَصْحَابِ السُّجُودْ فَمَا لَهُ ثَانِ

دور

---

[1]- مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص195.

[2]- م، س، ص204.

[3]- رودوسي قدور، مجموع القصائد، والأدعية، من ص70 إلى ص79.

مُحَمَّدٌ خَيْرُ الـوَرَى   نَبِيُّنَـا   الأَوَّاهْ

مُحَمَّدٌ بَدْرٌ سَرَى   سُبْحَانَ مَنْ أَنْشَاهْ

وَمِثْلُهُ لَيْسَ يُرَى   أَثْنَى عَلَيْهِ اللَّهْ

قفل

قَدِ انْتَقَى لَهُ الجُدُودْ   مِنْ كُلِّ ذِي شَانٍ

يُوَحِّدُ الرَّبَّ الوَدُودْ   صَحِيحَ   إِيمَانِ

دور

نَبِيُّنَا زَيْنُ الزَّمَانِ   وَبَدْرُهُ الطَّالِعْ

رَسُولَنَا طَوْدُ الأَمَانْ   وَحَصْنُهُ المَانِعْ

يَغْضَى وَ يَحْلُو فِي العِيَانْ   مِنْ حُسْنِهِ البَارِعْ

وواضح من خلال هذا المقطع أنّ الوشاح قصد قصدا إلى تكرار لفظ"محمّد"،" وهو الترجيع الذي من شأنه أن يحرك بتآلفه المتوازن إيقاعا صوتيا حسيا يوقع في السمع من جهة، ويحرك بتكراره مشاعر التوقع، والتهيؤ في نفس المتلقي من جهة أخرى، فتتولد بذلك الاستجابة."[1]

وللتكرار مظاهر أخرى عديدة منها: تكرار الألفاظ، وقد تجاوزناه لأننا رأينا أنّه ممّا يمكن ادراجه في مجال البديع، ونكتفي بهذا القدر في التمثيل، لنخلص بهذا إلى أنّه زيادة على الوظيفة

---

[1]- مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص207.

الدلالية للتكرار، فإنه يؤدي وظيفة جمالية تتحدَّد على مستوى الصّوت، والتركيب.

ب – في الوحدات المشتقة، والمترادفة:

"الإشتقاق في اللّغة: هو أخذ كلمة من أخرى، واخراجها منها، كاشتقاق ضرب من الضرب، والجن من الاجتنان، والرّحمن من الرّحم."[1] وبذلك فهو لا يخرج عن نظام التكرار، والترجيع" لأنّ الأصل فيه بنية لغوية ما بعينها، تشتق منها صيغ أخرى مختلفة في تصاريفها، متفقة في أصل مادتها، ومعناها."[2]

وأمّا الترادف لغة: فهو التتابع، وذلك من قولهم: ردف الشيء الشيء إذا تبعه، وردف له: إذا ركب خلفه، وصار له ردفا...وترادفت الكلمات: تتابعت، وتماثلت في المعنى، وعليه فالترادف في الاصطلاح: هو ما جاء من الألفاظ المفردة الدالة على شيء واحد."[3]

ومن ذلك الموشّح المخمَّس لأبي حمو موسى الزياني الثاني،"[4] الذي نجتزئ منه هذا المقطع:

ذَرَفْتُ لِتِذْكَارِ العَقِيقِ دُمُوعِي** وَازْدَادَ شَوْقِي لِلْحِمَى، وَوُلُوعِي

وَالحُبُّ شَبَّ أَوَارَهُ بِضُلُوعِي** مَنْ لِي بِشَمْلِ بِالحِمَى مَجْمُوع

1– مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص211.

2– م، س، ص211.

3– م، س ، ص212.

4– يحي بن خلدون، بغية الرواد، ج2، من ص264 إلى 269، مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص156، محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، من ص 155 إلى 169.

وَيَجْبُرُ قَلْبَ بِالنَوَى مَصْدُوع

هَبَّ النَّسيمُ مِنْ أَرْضِ نَّجْدٍ شَاقَنِي**وَ البَرْقُ أَرَقَنِي سَنَاهُ، وَرَاقَنِي

وَالذَنْبُ عَنْ وَصْلِ الأَحِبَّةِ عَاقَنِي**وَجَرَتْ دُمُوعِي كَالعَقِيقِ،وَخَانَنِي

صَبْرِي، وَكَانَ الشَّوْقُ أَصْلَ خُضُوعِي

حُبِّي شَفِيعٌ لِلْحَبِيبِ إِنْ أَعْرَضَا**وَالحُبُّ بَابٌ لِلْشَّفَاعَةِ، وَالرِّضَا

لَكِنَّنِي ضَيَّعْتُ فِيمَا قَدْ مَضَى**رُمْتُ المِسِيرَ فَلَمْ يُسَاعِدْنِي القَضَا

وَلَكُمْ نَشَرْتُ إِلى الرَّحِيلِ قُلُوعِي

قَضَيْتُ عُمْرِي فِي لَعَلَّ وَفِي عَسَى***وَالعَبْدُ يَرْغَبُ فِي الصَّبَاحِ،وَفِي المِسَا

فِي زَورَة تَمحُو لَهُ مَا قَدْ أَسَا*** وَالقَلْبُ مُنْفَطِرٌ يَذُوبُ لَهُ أَسَى

وَالدَّمْعُ مُنْحَدِرٌ كَمَا اليُنْبُوعُ

حيث يمكننا رصد مجموعة من الوحدات الاشتقاقية، كما في قوله(نزلتم، منزلا/ وحسنا، حسنا/ وسكنا، سكنا، وفي قوله: أكابد، كبدي/والواحد، أحد/ وعدد، عدد)، هكذا استقام لأبي حمو موسى أن يقدم للمتلقي" صورة موقعة عن حاله، وأن يخلق بها عنصر الإثارة الإيقاعي المركز، وهو يرمي بذلك مرمى التأثير في المتلقي، لا عن طريق ما في الوحدات الدالة من نظام، وإيقاع فحسب، بل ما فيها أيضا من تصوير، وتشخيص للمعنى، وذلك من أجل الزيادة في تحريك نشاطه النفسي، وكسب استجابته، وتفاعله معه، تفاعلا وجدانيا على الصورة الإنفعالية، أو الإيقاعية

الداخلية نفسها التي هي في نفس الشاعر، والتي حاول أن يجليها في المثير الخارجي...فطابق بذلك مطابقة جمالية بين مسموع الكلام بوصفه بنية لسانية، ومفهومه بوصفه بنية نفسية."[1]

ج- في الوحدات المتجاورة: المجاورة عند أبي هلال العسكري هي"تردد لفظتين في البيت، ووقوع كلّ واحدة منهما بجنب الأخرى، أوقريبا منها من غير أن تكون إحداهما لغوا لا يحتاج إليها."[2] فالمجاورة إذن"لا تعدو أن تكون ضربا من ضروب المجانسة، أوالمماثلة...ذلك لأنّ الأصل في المجاورة ليس شيئا سوى تردّد لفظ واحد مرتين في البيت تردّدا متجاورا، أو متقاربا، على صورة، هيئة واحدة متجانسة، ومتماثلة."[3]

ومن نماذج المجاورة قول أبي مدين التلمساني في إحدى موشحاته[4]:

لقَدْ وقَفْتُ ** عَلى حُدودْ** تِلكَ الحُدودْ

وَقَدْ لَزِمْتُ** سَهْرَ القُعودْ** وَنَقْرَ عُودِي

فَمَا انْعِدامُ ** وَلا الوُجودْ **بين الوُجودِ

وَأيْنَ أيْني وَأيْنَ كُنْت حاضرْ وغائبْ**فمَا سَقُوني حَتى رَجَعْتُ لله تَائِبْ

حيث جاور أبو مدين في المجموعة الأولى بين ثنائية" الشفيع، المشفع"...وفي المجموعة الثانية جاور بين ثنائية "اليوم، يوم"...وفي الثالثة جاور بين ثنائية"ياهو، ياهو"، وبين" الملك، ملكي"،

1- مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص225.
2- أبو هلا العسكري، الصناعتين، ص466.
3- مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص228.
4 - م، س، ص 230. ديوان أبي مدين ، ص75.

و"الأمر، أمري"، و"الجاه، جاه"، وفي الأخير جاور بين"حدود، الحدود"، و" الوجود، الوجود"، و"أين، أيني"[1]

د– في وحدات التجنيس: من مظاهر الإيقاع الداخلي ذلك الاهتمام الذي يوليه بعض النقاد، والبلاغيين للمحسنات اللفظية من جناس، وتصريع، وترصيع، وسجع، وتصدير، وغيرها.[2]

وقد اختصّ **أهل المغرب** بعلم البديع إذ "جعلوه من جملة علوم الأدب الشعرية. وفرّعوا له ألقابا، وعدّدوا أبوابا، ونوّعوا أنواعا. وزعموا أنّهم أحصوها من لسان العرب، وإنما حملهم على ذلك الولوع بتزيين الألفاظ. وأنّ علم البديع سهل المأخذ"[3]، ومن أجل استكشاف ذلك فإننا سنتوقف عند ظاهرة إيقاعية تميز بها موشح شمس الدين السابق(قمر يجلو دجى الغلس)، وهذه الظاهرة هي **الجناس**.

والجناس: في البلاغة هو أن" تشبه اللفظةُ اللفظةَ في تأليف حروفها."[4]، وهو يعتبر " من أكثر المظاهر البديعية موسيقية، وذلك لما يمتاز به من خاصية التكرار، والترجيع يسمحان بتكثيف جرس الأصوات، وإبرازها، ممّا يغذي الترجيع الإيقاعي الذي تتحدد ملامحه وفقا لما يمتاز به السياق الحالي، والمقالي من حركة، ونشاط، ووفقا لموقعه من هذا السياق، ولمدى تماثل الأطراف، ومواصفاتها الإيقاعية الخاصة، إلا أن خاصية الترجيع الإيقاعي لا يمكن أن تتم بمعزل عن المعنى."[5]

---

[1]– مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر إيقاعه الداخلي، وجماليته، ص230.

[2] – مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر إيقاعه الداخلي، وجماليته، من ص231 إلى ص 242، ينظر: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية، والبنية الإيقاعية، ص64.

[3]– ابن خلدون، المقدّمة، ج1، ص762، محمّد بن عبد الله بن عبد الجليل التنسّي، نظم الدّرّ، والعقيان، تح، نوري سودان، القسم الرابع، ص33، و49.

[4] – ابن رشيق، العمدة، ص331، محمّد بن عبد الله بن عبد الجليل التنسّي، نظم الدّرّ، والعقيان، تح، نوري سودان، القسم الرابع، من ص195 إلى 241، الشنتريني، جواهر الآداب،ج1، ص430، وما بعدها.

[5]– ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص302.

وقد وظّفه شمس الدين بشكل ملف للإنتباه، وذلك لتحقيق الموسيقى الداخليّة، وإليك هذه التجمعات المتجانسة مرتبة على حسب ورودها في أدوار الموشح: (الكَلَفِ- بِالكَلَفِ- تَلَفِي- الصّلْفِ)(وَلِيا- بُليا- جُلِيا- حَلا - حَلِيا)(الفَرَجِ- الضَّرَجِ- الأَرَجِ-حَرَجِ)(سَنِي-سَنِي-حَسَنِ- الوَسَنِ)(مَدا-كَمَدا- أَمَدَا- الرَّمَدَا).

حيث مال شمس الدين في هذه المجموعات إلى التكثيف من استعمال الحروف المجهورة الشديدة الانفجار التي تقرع الآذان، والأسماع، وذلك في: (الهمزة، والألف، واللام، والياء، والجيم، والضاد، والنون، والراء، والدال، والباء، والميم، والعين.[1]كما نجد أيضا في هذه الأدوار تجمّعا لبعض الأصوات المهموسة كالفاء في المجموعة الأولى، والسين في المجموعة الثالثة.

وغلبة الأصوات المجهورة أكسب الأدوار موسيقى صاخبة متجلجلة تجلجل نفسية الشاعر، ومما زاد في تعميقها إلحاق الكسرة بها التي فاقت نسبة حضورها في الأدوار حركة الفتحة.

على هذا النحو استثمر شمس الدين ظاهرة تكرار الأصوات الموجودة في الجناس، وقد لعب هذا التكرار دورا مهمّا الكشف عن الحالة النفسية المراد التعبير عنها. كما أنّ القيمة الموسيقية لتكرير الحرف في الجناس أدّت إلى حدوث أنواع من التوازن الصوتي.[2]

وبذلك اتّخذ التجنيس في موشح شمس الدين فائدة موسيقيّة إضافة إلى الفائدة المعنويّة التي أشار إليها عبد القاهر الجرجاني في قوله:" أنّ ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لم يتمَّ إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه إلا مستحسَنٌ، ولما وُجد فيه مَعيبٌ مُستهجَن."[3]

---

1 – ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 49 ، وما بعدها.

2 – عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير، والتأثير، ص59.

3– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص8.

فمزية الجناس عنده لا تأتيه من جانب اللفظ وحده، وإنّما تأتيه من الجانبين اللفظ، والمعنى. بمعنى أنه يعتبره محسنا لفظيا، ومعنويا في آن واحد، فهو تلوين صوتي، ومعنوي في آن واحد. وهو ذو فائدة موسيقيّة لا تتحقّق إلا به إضافة إلى الفائدة المعنويّة. وبذلك وُفق الشاعر في استخدام هذا الفن البديعي لإحداث الأثر الموسيقيّ المطلوب.

اتضح لنا من خلال التحليل أنّ المحسنات البديعيّة ليست ترفًا فنيًّا، بل هي تشكيل للوعي الشّعري الذّاتي ذلك أنّ الموشحة هي كيان الوشّاح، وهو يوفر لها من المقومات ما يجعلها مثار إعجاب لأنها ستكون برهانًا على وجوده الفاعل، فيدخل بها عالم الأوابد.[1]

وإجمال القول فيه أنك "لا تجد تجنيساً مقبولاً، ولا سجعاً حسناً، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه، واستدعاه، وساق نحوه، وحتى تجدَه لا تبتغي به بدلاً، ولا تجد عنه حِولاً، ومن ههنا كان أحلى تجنيس تسمعه، وأعلاه، وأحقُّه بالحسن، وأولاه، ما وقع من غير قصدٍ من المتكلم إلى اجتلابه"[2]، وعلى هذا الأساس يعتبر الجناس مستوى من مستويات التكرار، يلجأ إليه الناظم لإحداث نغمة إيقاعية موسيقية عذبه تستسيغها الآذان، وتطرب لها النفوس.

نخلص بهذا إلى أنّ التكرار" هو المنبع الأساس لكلّ صورة إيقاعيّة، بما في ذلك فنون البديع التي ينعقد كثير منها على قيمة التكرار، فعلى الرغم من أنّها تختلف في الأسماء بما يميّز بعضها عن بعض، كالتكرير، والترديد، والإشتقاق، والترادف، والسجع، والترصيع، والتصريع، والتصدير،

1- ينظر: ابتسام أحمد حمدان، ايقاع المحسات البديعية الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص290، وما بعدها.

2- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص11.

والتجنيس، وغيرها، فإنّها في أساس انعقادها، وانتظامها، تقوم عل قاسم مشترك فيما بينها جميعا هو التكرار."[1]

هكذا يتحدّد **البعد الجمالي** للإيقاع عبر هذه التماثلات سواء أكانت على مستوى القافية، وحرف الروي، أم على مستوى البديع، ويتمثل في قدرة هذه القيم الفنية على" التأثير في السامع، وإشباع حاجته الذوقية."[2]

وعليه" فإنّ الإيقاعيّة ليست ميزة تضاف كميّا إلى اللغة لتمنحها شعريّتها، بل هي ماهية الشعرية الداخليّة العميقة."[3] بحيث يتركز الإيقاع الدلالي في كونه "عاملا جوهريا فاعلا في إشراك المتلقي في الفعل الشعري جماليا، و رؤيويّا...لأنّ المتلقّي هو الميدان الحقيقي لتحقيق الفعل الشعري"[4]، بل هو شرط من شروط ذيوع الشعر، وشهرته حتّى" تستمتع آذان الناس بموسيقاه، قبل استمتاعه بمعانيه، ومراميه. فنغمته الموسيقية تلذّ السامع أيا كانت بيئته الاجتماعية"[5]

أمّا **البعد الدلالي** فيتمثل في كون"وظيفة هذه التماثلات لا تقف عند حدود إيصال المرسلة في دفقة نغمية، وتحقيق الإشباع، والإمتاع الإيقاعي، بل يتجاوزها إلى إمكانية تهيئة المتلقي، فهناك مسافة جمالية بينه، وبين الباث ينتظر السامع أن يملأها المبدع. وهكذا نجد المتكلم، والمتقبل يلتقيان في قلب هذه المسافة الجمالية المهيأة من قبل الطرفين، بحيث تتجلى جماليات الإيقاع أكثر عندما تتوافر على عناصر الحس المرهف للتذوق المشبع."[6] وعلى هذا الأساس فإنَّ النظر إلى المقومات

1- مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، ص242.
2- عبد القادر فيدوح، إراءة التأويل، ومدارج معنى الشعر، ص120.
3- هلال جهاد، جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، ص106.
4- م، س، ص184، 185.
5- ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص184.
6- م، س، ص120.

الصوتية في لغة الشعر سواء أكانت صادرة عن العروض، والقافية، أم عن المحسنات البديعية (الإيقاعية) على تعدد أساليبها، مشروطاً بصدوره عن طبع فطري لا أثر للصنعة فيه، والإيحاء بالمعنى، من دون أن يشكل على المتلقي فهمه، وما خالفه فيشار عليه بأنه خارج سنن السابقين.[1]

---

[1]- رحمن أركّان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية، والتطبيق، 292.

الفصل الرابع: في البناء المعجمي

- تمهيـد في المعجم.

أوّلا– معجم الطّلل، والرّحلة، وما في حكمهما.

ثانيا– معجم الشّوق، والحنين، وما في حكمهما.

ثالثا – المعجم الخمري، وما في حكمه.

رابعا – معجم الغزل، وما في حمكه.

– تمهيـد في المعجم:

يخضع المعجم اللّغوي عند التركيب إلى عملية الانتقاء، والاختيار، ويتم ذلك على أساس العلاقة الدلالية بين محمول اللّفظ المختار، والحقل الدلالي الذي اختير ذلك اللفظ ليشغل وظيفة فيه، بوصفه أصغر وحدة بنيوية في تشكيل الحدث الكلامي في ذلك الحقل الدلالي، أوالموضوع.[1]

وبناءً على ذلك، فإن حقلاً دلالياً معيناً، يستدعي بالضرورة، معجماً لغوياً معيناً مناسباً تتردد كلماته بنسب مختلفة أثناء الحدث الكلامي، فيكون بذلك المعجم من الحقل الدلالي بمثابة الهوية، ويكون الحقل الدلالي منه بمثابة الإطار الجامع، ويصبح بذلك لكل حقل دلالي، أوخطاب معجمه الخاص به، فلموضوع التصوف معجمه، وللغزل معجمه، وللمدح معجمه، ويصبح المعجم بذلك أيضاً مفتاحاً للتمييز بين أنواع الخطاب من جهة، ووسيلة لتحديد دلالة الخطاب الجزئية، والكلية من جهة أخرى[2]، وبناءً على ذلك فإنّ المعجم هو" مجموعة من الوحدات المعجمية التي تترابط فيما بينها دلاليا، والتي تندرج تحت مفهوم عام يشملها."[3]

وتُصنّف الدلالة المعجمية للكلمة" وِفقًا لحقول دلالية مختلفة، دون إهمال لدور السياق في دراسة، وتحديد دلالات الكلمة."[4] وعلى هذا الأساس يمكننا النظر إلى المعجم" من زاويتين مختلفتين نستطيع أن نسمي الأولى التركيبية، والثانية الدلالية"[5]، ولكنّ النظر إلى المعجم من الزاوية الدلالية" يستمد مشروعيته من المنهاجية التي تتحكم فيه...وكلما تكررت بعض الكلمات بنفسها، أوبمرادفها،

---

1 – ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص57، ينظر: مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني(الرؤيا، والتشكيل)، ص183.

2 – ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص58. ينظر: مختار حبار، الرؤيا، والتشكيل، ص183.

3 – أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص79.

4 – م، س، ص79، 80.

5 – محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص57.

أوبتركيب يؤدّي معناها كوّنت حقلا، أوحقولا دلالية. وهكذا، فإذا ما وجدنا نصّا بين أيدينا، ولم نستطع تحديد هويته بادئ الأمر فإنّ مرشدنا إلى تلك الهويّة هو المعجم بناءً على التّسليم بأنّ لكلّ خطاب معجمه الخاصّ به، إذ للشعر الصوفي معجمه، وللمدحي معجمه، وللخمري معجمه...فالمعجم، لهذا، وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب، وبين لغات الشعراء، والعصور، ولكن هذا المعجم يكون منتقًى من كلمات يرى الدّارس أنّها هي مفاتيح النّصّ، أومحاوره التي يدور عليها."[1] حيث ينحصر معنى الكلمة أولاً في المعجم الذي يعدُّ المدونة الرئيسية، والأساسية له.[2]

وقد تمّ الربط بين الحقلين المعجمي، والدلالي في تحديد دلالات الكلمة على أساس أنّ "الحقل الدلالي، أو الحقل المعجمي هو: مجموعةٌ من الكلماتِ ترتبطُ دلالتها، وتوضع عادة تحت لفظٍ عام يجمعها."[3]

إنّ الهدف العام من تحليل الحقل الدلالي هو"جمع كل الكلمات التي تخصّ حقلاً معيناً، والكشف عن صلاتها الواحد منها بالآخر، وصلاتها بالمصطلح العام"[4]، وعلى هذا الأساس، فإنّ "المفردات التي تشيع في قطعة أدبية ما تكوّن فيما بينها أنواعاً من العلاقات التي لا تتوقف قيمتها على وظيفة كلّ كلمة مفردة في جملتها، وإحدى هذه العلاقات هي ما يسمى(الحقول الدلالية)"[5]، الدلالية)"[5]، بحيث يمكن لهذه الحقول الدلالية أن تُسهم في الكشف عن طبيعة الألفاظ التي تشيع عند الشاعر.

وعلى هذا الأساس فإنّنا سنصنّف المعجم بناءً على المستوى الموضوعاتي الذي تناولناه في

---

1 – محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص58.

2 – صفية مطهري، الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية، ص9.

3 – محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص 79.

4 – أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص79، 80.

5– شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص121.

الفصل الثاني، وذلك بالقبض على المكونات الدلالية الأساسية للنص، وإيراد الوحدات المعجمية، وتصنيفها حسب الدلالة التي تحيل إليها. حيث نجد أنّ الوشّاح في الخطاب الأدبي القديم في الجزائر قد مال إلى توظيف معجم ينتمي إلى حقول دلالية مختلفة أهمها: الحقل الدّال على الطّلل، والرّحلة، الحقل الدّال على الشّوق، والحنين، الحقل الدّال على الخمرة، الحقل الدّال على الغزل...إلخ[1]

وقد سلكنا في دراسة المعجم السّبل المعتادة التي درجت عليها أغلب الدراسات، والتي تقوم على إحصاء الكلمات المتواترة في النصّ الأدبي، ثم تجميع المتشاكل منها دلاليا في مجموعات تختلف المجموعة الواحدة عن الأخرى باختلاف الحقول الدلالية.[2]

وبناء على ذلك، فقد قامت دراستنا في هذا الفصل بإحصاء، وتجميع المفردات التي تشكلت منها بعض الموشحات التي اخترناها كنماذج للتطبيق على سبيل المثال لا الحصر نظرا لاتساع مجال مدوّنة فن التوشيح في الخطاب الأدبي القديم في الجزائر، فهي تشتمل على عدد لا بأس به من النصوص لا يمكننا بطبيعة الحال الوقوف عندها جميعها. وينبغي لنا أن نشير إلى أنّنا سنكتفي برصد المفردة مرة واحدة فقط على الرغم من تكرارها مرات عديدة في الموشّح الواحد، فكان مجموع ما حصلنا عليه أربعة معاجم صُنّفت على حسب الحقول الدلالية المتناولة في فصل البناء الموضوعاتي، وهذه المعاجم هي: معجم الطلل، والرحلة، وما في حكمهما، ومعجم الشوق، والحنين، وما في حكمهما، ومعجم الخمر، وما في حكمه، ومعجم الغزل، وما في حكمه.

---

[1] – ينظر: مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني – الرؤيا، والتشكيل، الفصلين: الثاني، والرابع.

[2] – م، س، ص184.

أوّلا– معجم الطلل، والرّحلة، وما في حكمهما: وللبرهان عليهما نأخذ بعض العينات:

العينة الأولى: موشّح الطبيب أبي عبد الله محمّد بن أبي جمعة الشهير بالتلاليسي:[1]

مطلع

لي مدمع هتَّانْ ... ينهلْ مثلَ الدررْ

قد صيَّرَ الأجفانْ ... ما إن لها من أثرْ

دور

حُقَّ له يجري ... دمًا على طول الدوامْ

مُذْ جدَّ في السيرِ ... ناسٌ إلى خير الأنامْ

وعاقني وزْري ... يا صاحِ عن ذاك المقامْ

قفل

وسارت الأظْعانْ ... يُحْدي بها في السحرِ

فاستبشر الركبانْ ... بقربِ نيْلِ الوطـــرِ

دور

يا سعدَهُ منْ زارْ ... قبرَ النبيِّ المصطفَى

محمّد المختارْ ... قُطبِ المعالي والوفا

---

[1] – المقري، أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، ج1، ص247،248،249.

في مدحه قد حارْ ... الخلقُ طرًّا وكَفى

قفل

في مُحكم القرآن ... وشرحهِ والسيرِ

فضَّلهُ الرحمنْ ... على جميع البشرِ

أ- معجم الطلل، وما علاقته المكانية:

يا صاحِ عن ذاك المقامْ...(المقامْ)

يا سعدَهُ منْ زارْ قبرَ النبيِّ المصطفَى............................(زارْ)(قبرَ)

جئتَ البقيعْ..(البقيعْ)

المغنى الرفيع..(المغنى الرفيع)

أظهر في البلدان...(البلدان)

تاهت تلمسان.....................................(تلمسان)

بملكه على البلاد...(البلاد)

ب- معجم الرّحلة، وما علاقته التنقل، والنزوح: (الزمانية):

مُذْ جدَّ في السيرِ ناسٌ إلى خير الأنامْ.................................(السّيرِ)

وسارت الأظْعانْ يُحْدي بها في السحرِ............(سارت الأظْعانْ)(يُحْدي بها)

فاستبشر الركبانْ..(الركبانْ)

يا حاديَ الرَّكبِ بالله إن جئتَ..........(حاديَ الرَّكبِ)(إن جئتَ)

غربت بالغرب...(غربت بالغرب)

ينهضني للسفر... (للسفر)

والأمر الملاحظ على طبيعة المفردات الموظّفة في هذا المعجم أنّ منها ما يدلّ على الحيز المقدس، مثل: (المقام)، (قبرَ)، و(البقيع: وهو مقبرة بالمدينة)، ومنها ما يدلّ على التنقل، والنزوح من (الحيز المقيد) إلى (الحيّز المقيد المقدس)، وسنمثِّل لها فيما يلي مرتّبة حسب ورودها في سياقها من النص الشعري: (السّيرِ)،(سارت الأظْعانْ)(يُحْدي بها)، (الركبانْ)(حاديَ الرَّكبِ)(إن جئتَ)، وبذلك فإن المكون الفضائي في بنية هذه الموشّحة لا يخرج في الأغلب الأعم عن حيّزين اثنين: (حيز مقيد) معلوم داخل نطاق المكانية، والزمانية المحسوسة، و(حيز مقيد مقدس) لا يختلف عن السابق في التقيّد، إلاّ من حيث قداسته، بوصفه مهبط الوحي على الرّسول الخاتم صلّى الله عليه، وسلّم.[1]

العينة الثانية: مجتزأ مِن كلام العلامة سيدي محمّد بن الشّاهد:[2]

مطلع

مُحَمَّدٌ الخَاتِمُ الشَّفِيعْ	كَريم الآبَاءِ والجُدودْ
القَلْبُ مِنْ شَوْقِهِ صَرِيعْ	مَتى أَرَى وَجْهَكَ السَّعِيدْ

دور

1 – مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ص201.
2 – رودوسي قدور، مجموع القصائد، والأدعية، من ص70 إلى ص79.

إلَيْكَ مِنْ أَجْلِهِ اشْتِياقِي   يَا شَهْرَ مِيلاَدِهِ الكَرِيمْ

تُرى مَتى أمْتَطي نِياقِي   قَاصِدَةً رَبْعَهُ القَديمْ

أَزُورُ في جُمْلَةِ الرِّفاقِ   زَمْزَم والبيْت والحَطِيمْ

قفل

يَا حَبَّ أولئِكَ الرُّبُوعْ   وَحَبّذَا ذَلكَ الصَّعِيدْ

لوْ يَقْرُبُ المنْزِلُ الشَّسُوعْ   مِنْها وَيَدْنُو لَنا البَعِيدْ

دور

هَلْ لي إلَى الرُّكْنِ وَالمقَامْ   وَهَلْ إلَى الحَجَرْ مِنْ سَبيلْ

مَاذَا عَلَى المشْعَرِ الحَرامْ   لَوْ شَامَهُ طَرْفِي الكَحيلْ

بالحَجَرِ الأَسْعَدِ اغْتِنامْ   خالٌ عَلى وَجْنَةِ الجَميلْ

قفل

والبيْتُ يجْلُو ثَنَاه ريعْ   يخْتَالُ في أسُودِ البُرُودْ

وَطِيبِ أَنْفاسِه يَضوعْ   عَطّر الأغْوارَ وَالنُّجُودْ

دور

منازلٌ جَالَ في ثَراها   ءادم والرُّوح والخَليلْ

فرَحْمةُ الله في ثَراهَا تَنَزَّلُ في الصُّبْحِ وَالأَصِيلْ

فيا هَنِيئًا لمنْ يَراهَا وحَلَّ في ظِلِّها الظَّليلْ

قفل

الدينُ منها بَدَا صُدُوعْ والكفرُ مَا زالَ في خُمُودْ

فهْو إلى وَقْتِنا مُضِيعْ وَأَهْلُهُ عِنْدَنَا عَبيدْ

أ – معجم الطلل، وما علاقته المكانية:

قاصدة ربعه القديم..............................(ربعه)

زمزم والبيت والحطيم..............................(زمزم)(البيت)(الحطيم)

يا حبّ أولئك الرّبوع.............................. (الرّبوع)

وحبّذا ذلك الصّعيد.............................. (الصّعيد)

لو يقرب المنزل الشّسوع..............................(يقرب)(المنزل)

هل لي إلى الرّكن والمقام..............................(الرّكن)(المقام)

وهل إلى الحجر من سبيل.............................. (الحجر)

ماذا على المشعر الحرام..............................(المشعر الحرام)

بالحجر الأسعد اغتنام..............................(الحجر)

والبيت يجلو ثناه ريع..............................(البيت)

منازلٌ جال في ثراها...............................(منازلٌ)(جال)(ثراها)

وحلَّ في ظلّها الظَّليل................................ (حلَّ)(ظلّها)

مكّة يا أشرف البقاع.............................(مكّة)(البقاع)

هنِّئتَ يا ساكن المدينة.............................(ساكن)(المدينة)

أهل طيبه...(طيبه)

عندهم روضة الجنان...............................(روضة)(الجنان)

ما بين بيت ومنبر................................(بين بيت)(منبر)

وقبر من أوتي المثان...............................(قبر)

عندهم ذلك البقيع................................(البقيع)

وشطَّ بي عنكِ مغرب..............................(مغرب)

وكم صحاري بغير ماءٍ..............................(صحاري)

وعقباتٍ وسبسب.................................(عقباتٍ)(سبسب)

وإنّ إيوانهم صديع................................(إيوانهم)

وأوحش المسجد الحرام.............................(المسجد الحرام)

واغتنم الغار من قرار..............................(الغار)

كأنّهم في الفلا قرود.............................(الفلا)

حكَّمه الله في البلاد...............................(البلاد)

داعٍ إلى جنّةِ الخلودْ...........................(جنّةِ الخلودْ)

يا صاحبّ البيت، والمقامْ...........................(البيت، والمقامْ)

وقد أُتيحتْ لك البلاد..............................(البلاد)

يا روضة الجودِ والسَّماحِ...........................(روضة)

تَتْرى على قبرِ أحمدَا................................(قبرِ أحمدَا)

ب– معجم الرحلة، وما علاقته التنقل، والنزوح(الزمانية):

ترى متى أمتطي نياقي................................(أمتطي) (نياقي)

أزور في جملة الرّفاق..................................(أزور)

متى أُرى في حماك ساع..............................(حماك)(ساع)

أطوف بالبيت للوداع.................................(أطوف)(بالبيت)

إنيّ إلى طيبة نزوع...................................(طيبة)(نزوع)

لأجل من جاء بالهدى...................................(جاء)

يرجع عن بابها طريد..........................(يرجع)(طريد)

حلّوا بميمونة النّقيبه..........................(حلّوا)

وحلّ ما بينهم طبيب..........................(حلّ)

وليرتعوا مرتعا خصيب..........................(ليرتعوا)(مرتعا)

حللتِ بالشرق يا منائي..........................(حللتِ)(الشرق)

لا تربة لي ولا رجوع..........................(تربة)(رجوع)

حللتُ بالبانِ والعقيق..........................(حللتُ)(العقيق)

فعند سكّانه رشادِ..........................(عند سكّانه)

وهم هداتي إلى الطّريق..........................(الطّريق)

قد أخمد الله نار فارس..........................(فارس)

كم موقد عندها وحارس..........................(موقد)

وعابد عندها مقيم..........................(مقيم)

هاجر في الله من دياره..........................(هاجر)(دياره)

أفديه من راكب النجيب..........................(راكب)

أكرم بمن جاءه البعير..........................(جاءه البعير)

والرُّعب قدَّامه يسير..........................(يسير)

يا خير من يمتطي الجياد................................(يمتطي الجياد)

ومن خصائص هذا المعجم هي أن جدول المفردات المكانية تمثل ثلاثة فضاءات حيزية[1]، الأول منها:(حيزمطلق)، ومن المفردات الدالة عليه: روضة)(الجنان)(جنّةِ الخلودْ).والثاني منها: (حيز مقيد)، وهو عالم البشر، ومن المفردات الدالة عليه دلالة صريحة، أوسياقية:(ربعه)(الرّبوع)(الصّعيد)(يقرب)(المنزل)(منازلٌ)(جال)(ثراها)(بين بيت)(منبر)(قبر)(البقيع)(مغرب)(صحاري)(عقباتٍ)(سبسب)(إيوانهم)(الغار)(الفلا)(البلاد).

أمّا الثالث منها فهو: (حيز مقيد مقدس)، وهو البقاع المقدسة على وجه التحديد، ومن المفردات الدالة عليه دلالة صريحة، أوسياقية: (زمزم)(البيت)(الحطيم)(الرُّكن)(المقام)(الحجر)(المشعرالحرام)(الحجر)(البيت)(مكّة)(المدينة)(طيبه)(المسجد الحرام)(البيت والمقامْ)(قبرِ أحمدَا).

ثانيا– معجم الشوق، والحنين، وما في حكمهما:

العينة الأولى: موشح أبي جمعة التلاليسي السّابق "لي مدمع هتَّانْ ".

لي مدمع هتَّانْ..........................(مدمع)(هتَّانْ)

ينهلْ مثل الدررْ...........................(ينهلْ)

قد صيَّرَ الأجفانْ......................(الأجفانْ)

[1] – ينظر: مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ص200.

حُقَّ له يجري ....(يجري)

دمًا على طول الدوامْ...........................(دمًا)

ولو أمعنّا النظر في طبيعة الألفاظ التي وظّفها الوشاح في مستهلّ نصّه، فإنّنا سنجدها محمّلة بدلالات الشوق إلى الحبيب المصطفى، والحنين لزيارة قبره إلى حدّ البكاء عليه، وضمور الأجفان لذلك، وهذا واضح فيما وظّفه من دوال لسانية في مثل قوله: (قد صيَّرَ الأجفانْ ما إن لها من أثرْ)(يجري دمًا)(على طول الدوامْ).

العينة الثانية:موشّح"يا نسيما" لابن عمّار[1]، ونظرا لطول الموشّح سنكتفي بإيراد مطلعه، والبيت الأوّل منه فقط على أساس أنّنا سنأتي به كاملا في ملحق الدراسة.

مطلع

يَا نَسِيمًا بَاتَ مِنْ زَهْرِ الرُّبَا يَقْتَفِى الرُّكْبَانَ

احْمِلَنَّ مِنِّى سَلاَمًا طَيِّبَا لأُهَيْلِ الْبَانِ

دور

اقْرَأَنَّ مِنِّى سَلاَمًا عَبِقَا * أَنْ بَدَتْ نَجْدُ

أَن لِي قَلْبًا إِلَيْهَا شَيِّقَا * شَفَّهُ وَجْدُ

وَفُؤَادِي يَجْتَنِيهَا حرفًا * وَضنًي يَعْدُو

[1] – ابن عمّار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، من ص16 إلى ص27.

قفل

وَدُمُوعُ العَيْنِ تهمى سُحُبَا		فطْرُهَا هَتَّانُ

وَالكَرَى عَنْ مُقْلَتِي قَدْ غَضِبَا		وَجَفَا الأَجْفَانُ

دور

يَا رعى الله فُؤادي كَم لَه * للْحِمَى تَوْقُ

كُلَّما حَثَّ الرَّكَاب بُزْلَه * هَزَّهُ شَوْقُ

وحَنينَا يَتقضَّى ليْلُه * إنْ سَرى بَرْقُ

قفل

لا تَسَلْ عَنِّى إذا مَا أطْرَبَا		سَائقُ الأظْعانْ

وَبآرام اللِّوى قَدْ شَببا		وَظَبا نُعْمانْ

احملن منى سلاما طيبا.................................. (سلاما طيبا)

اقرأن منى سلاما عبقا...(سلاما عبقا)

أن لي قلبا إليها شيقا...(قلبا إليها شيقا)

شفه وجد...(كامل العبارة)

وفؤادي يجتنيها حرفا............................(كامل العبارة)

وضنيٍّ يعدو...................................(كل العبارة)

ودموع العين تهمى سحبا........................(دموع)(تهمى سحبا)

فطرها هتان....................................(هتان)

والكرى عن مقلتى قد غضبا.......................(كل العبارة)

وجفا الأجفان...................................(كل العبارة)

فؤادي كم له للحمى توق...........................(فؤادي)(للحمى توق)

هزه شوق.....................................(هزه شوق)

وحنينا يتقضّى ليله.............................(حنينا)

يرسل الدمع ويطوي البيد طيّ......................(يرسل الدمع)

والحشى صادي..................................(والحشى صادي)

ويح قلبي من نواهم عربا.........................(ويح قلبي)

يصطلي الأكنان.................................(يصطلي الأكنان)

وسقاهم من دموعي ما رووا........................(دموعي)

خلفوا جمر اشتياقى مذ نأوا........................(جمر اشتياقى)

ثمرة السلوان.............................(السلوان)

جرع القلب نواه كربا............................(جرع القلب)

و الهوى أشجان..................................(كل العبارة)

اندب الصبرا...............................(الصبرا)

واطفى حرقا ....(حرقا)

حرها مشبوب..................................(حرها)

واعذروا اللهفان..................................(اللهفان)

فهو مشغوف بهذا المجتبى................................(مشغوف)

بشج مشتاق..(مشتاق)

باطنا يصلى، ودمعا قد ربا..................................(يصلى)(ربا)

سيله طوفان...(طوفان)

اقطع الأيام شوقا، وعنا....................................(شوقا، وعنا)

ومن خصائص هذا المعجم أنّ أغلب المفردات الموظّفة فيه تدل على الشوق، والحنين إلى ربوع الحبيب صلّى الله عليه، وسلّم، وهذا واضح في مثل:(قلبا إليها شيقا، هزه شوق، وحنينا يتقضَّى ليله، ويطوي البيد طيّ، خلفوا جمر اشتياقى مذ نأوا، بشج مشتاق)، وهو معجم ممزوج بعبارات غلبت عليها مسحة الحزن، والألم، وهذا واضح في مثل:(دموع، تهمى سحبا، فطرها هتان، الكرى عن

مقلتي قد غضبا، جفا الأجفان، وهو حزن يعبّر عن حبّ كبير تمظهر في الدوال اللسانية التالية: (قلبا إليها شيقا، شفه وجد، وفؤادي يجتنيها حرفا، وضنًي يعدو، فؤادي، للحمى توق، والحشى صادي، ويح قلبي من نواهم عربا، جرع القلب، والهوى أشجان، واعذروا اللهفان، فهو مشغوف بهذا المجتبى، بشج مشتاق، باطنا يصلى.)

ثالثا– المعجم الخمري، وما في حكمه: أشرنا في فصل موضوعات الموشح إلى أنّ الخمرة، والطبيعة، والغزل من الموضوعات التي تتداخل مع بعضها البعض إلى درجة أنّه قلّ أن توجد موشحة في موضوعة مستقلة بذاتها من الموضوعات السابقة، وعلى هذا الأساس فإنّنا سنتوقف فيما سنورده من عينات عند المعجم الذي له علاقة بموضوعة الخمرة فقط.

العينةالأولى: يقول ابن اللبانة في مجلس منادمة، وطرب[1]

مطلع

شَـقَّ النَّسِيـمُ كَمَامَهْ**** عَـنْ زَاهِـرٍ يَبْتَسِـمْ

فَلا تُطِـعْ لمامَـهْ**** وَاشْـرَبْ عَلى الزِّيرِ وَالبُـمْ

دور

حَيَّا النَّسيـمُ بمَنْدَلْ*** عَنْ طِيبِ زَهْر أنِيـقْ

وَنَرْجِسِ الرَّوْضِ تَخْجَلْ*** مِنْه خُدُود الشَّقِيقْ

فَانْهَضْ إلى الدُّنِّ وأَقْبِلْ**** منْهُ سُؤالَ الرَّحيـقْ

---

[1] – محمّد بن رمضان شاوش، والغوثي بن حمدان، إرشاد الحائر إلى آثار أدباء الجزائر، ج1، و2، ص160.

قفل

وفَضَّ مِنْه خِتَـامَهْ**** عَـن مِثْل مِسْكَ مُخَتَّمْ

تَكَـادُ مِنْه المُدامَهْ**** للشُّـرْبِ أنْ تَتَكَلَّمْ

يتضمّن هذا المقطع مفردات لها علاقة بموضوعة الخمرة، وأوّل مفردة تنبئ عن وجودها في الموشّح هي"اشرب" التي استدعت بدورها مفردات أخرى تشترك معها في نفس الحقل الدّلالي مثل(الدنّ، المدامة، الشرب...)، وقد لجأ الوشّاح إلى شحن لغته بالصّور لتعميق الدلالة، والتأثير في المتلقي، وهذا واضح في مثل قوله: (ونرجس الرّوض تخجل، تكاد منه المدامة للشّرب أن تتكلّم)، وفيما يلي عرض لأهمّ العلاقات التي يشتمل عليها معجم الخمرة:

1- ما علاقته المدامة:

سؤال الرّحيق............................(الرّحيق)

تكاد منه المدامة............................(المدامة)

2- ما علاقته الشّرب، والسّكر:

فانهض إلى الدّنّ.............................(الدّنّ)

فلا تطع لمامه**واشرب..........................(اشرب)

فانهض إلى الدّنّ وأقبل**منه سؤال الرّحيق..........(أَقْبل)(سؤال الرّحيق)

3- ما علاقته اللّهو، والطّرب:

عن زاهر يتبسم.........................(يتبسم)

واشرب على الزير، والبمّ..................(الزير، والبمّ)

حيا النسيم بمندل............................(مندل)

هكذا غَنِيت هذه الموشحة "بالألفاظ الموسيقية العذبة التي تسحر بمبناها أكثر ممّا تؤثر بمعناها، والتي تطرب برقّتها، أكثر ممّا تعجب بصحّتها، فقد كان اللفظ المطرب هو المقصود، وإذا توالت الجمل على تراخ في المعاني، وعدم ترابط بين أجزائها، فإنّ ذلك لم يكن عيبا ما دامت فكرة التغنّي هي السّائدة، ومادام الإيقاع الحسن هو المطلوب."[1]، وهي مرحلة لا بدّ منها في عمليّة انتقاء الألفاظ التي يمرّ بها كلّ شاعر يريد بناء قصيدة، إذْ عليه أوّلا أن يمخِّض" المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، ويُعدُّ له ما يلبسه إيَّاه من الألفاظ التي تطابقه."[2]، ومن الألفاظ العذبة الرنّانة التي يحسن وقعها في الآذان في العيّنة السابقة: (النسيم- زاهر- أنيق- شقيق- رحيق...الخ).

العينة الثانية: موشّح ابن خلف الجزائري:[3]

دور

رَقَمَ الغَيـمُ عَلى ردن النَّسِيمِ   بِسَنا البَرْقِ طِرَازًا مَعْلَمَا

وَاكْتَسَتْ خُودُ الرُّبَى ثَوْبَ النَّعِيمِ   فَزَهَتْ جِيدَا وَطَابَتْ مَبْسَمَا

---

[1] – جميل سلطان، الموشحات إرث الأندلس الثمين، ص43.

2– محمّد أحمد ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص11.

[3] – الموشحة منسوبة لابن خلف الجزائري في إرشاد الحائر إلى آثار أدباء الجزائر: من304 إلى310 عن كشف القناع على آلات السّماع للغوثي بن أبي علي ص25. وهي مذكورة في ديوان أحمد بن الخلوف القسنطيني، وأغلب الظّنّ أنّ ابن خلف هو نفسه ابن الخلّوف، مادام الأوّل لا يُعرَفُ عنه شيئًا، ومادام هناك شيء مشترك يربط بينهما.

فَامْحُ **بِالرَّاحِ** دُجَى اللَّيْلِ البَهِيمِ   فَبِأُفُقِ **الكَأْسِ** خِلْنَا أَنْجُمَا

قفل

وَاسْأَلْ **السَّاقِي** لمَاذَا اخْتَتَمَا   قَهْوَةَ الرِّيقِ بِثَغْرِ اللَّعَسِ

وَزَهَا خَدُّ الرُّبَى فَانْسَجَمَا   دَمْعُ عَيْنِ العَارِضِ المنْبَجِسِ

....

دور

يَا شَقيقْ الرُّوحْ قُلْ لي مَنْ أَذابْ   **بهْرَمانْ الرّاحْ** في ذرِّ الكُؤُوسْ

لآلْ مَا نَراهْ **أمْ أحْبَابْ**   أمْ **زُهُورْ** نَظَرتْ فَوْقَ الغُروسْ

قفل

أمْ ضِيَا أُفُقْ بطْرس رَسْما   شَفَا العُمْر وَبرْدَ الخَلَسْ

أمَ سَنا نَجْم سُرورْ وَسَما   مَا رَدا لهمْ بشُهْب الحَرسْ

....

دور

بأبي بَدْر على **غُصْن** عَلا*** بَيْن جَفْنَيْه فُتُورْ وَفُتُونْ

إنْ رَأَتْ عَيْنَاه شَخْصًا قَدْ سَلا*** تَدْعُهُ كُنْ **مُغْرمًا** بي فيكُونْ

جُنَّ فِيه قَلْبُ قَيْس **المُبْتَلَى***** وَجُنُونْ النَّاسْ فِي **العِشْقِ فُتُونْ**

قفل

زَارَنِي فِي لَيْلَةٍ مُحْتَشِمَا *** فَشَفَى رُوحِي وأَحْيَ نَفْسِي

وَحَبَانِي فِي اخْتِلاسْ نِعَمَا*** يَا لهَا مِنْ نِعَمْ فِي خَلَسْ

1- ما علاقته المدامة:

فامح بالراح دجى الليل البهيم..............................(الراح)

بهرمان الراح في ذرّ الكؤوس...............................(بهرمان الراح)

لآل ما نراه أم أحباب..............................(لآل)(أحباب)

أم زهور نظرت فوق الغروس...........................(زهور)

أم ضيا أفق بطرس رسما...............................(ضيا)

أم سنا نجم سرور وسما...............................(سنا نجم)

2- ما علاقته الشّرب، والسّكر:

فبأفق الكأس خلنا أنجما..............................(الكأس)

واسأل الساقي لماذا اختتما.............................(الساقي)

بهرمان الراح في ذرّ الكؤوس..............................(الكؤوس)

3- ما علاقته اللّهو، والطّرب:

قهوة الريق بثغر اللعس...(ثغر اللعس)

شفا العمر وبرد الخلس.......................................(كل العبارة)

بين جفنيه فتور وفتون...(فتور وفتون)

إن رأت عيناه شخصا قد سلا..................................(سلا)

تَدْعُهُ كن مغرما بي فيكون.................................(مغرما)

جنّ فيه قلب قيس المبتلى....................................(كل العبارة)

وجنون الناس في العشق فتون..............................(العشق فتون)

فشفى روحي وأحي نفسي....................................(كل العبارة)

وحباني في اختلاس نعما.......................................(حباني)(نعما)

يا لها من نعم في خلس.......................................(نعم)

ومن خصائص المعجم الخمري أنّه يمكنا التمييز فيه" بين جدولين مترابطين من مفردات هذا المعجم: جدول لمفردات مصدرية تخص المدام، وما في حكمها مثل: الخمر، والمدام، والعقار، والكرم، وأوراقها، والعنب، والزبيب، والراح، وبنت الدوالي، وغيرها، ومفردات مصاحبة تخص آنيتها مثل: الأباريق، والزجاجات، والكؤوس، والطاسات، والحان، والدنان، وغيرها، و مفردات أخرى مصاحبة تخص، أوصافها مثل: المزج، والصرف، والصفاء، والقدم، والمحض وغيرها، ومفردات أخرى مصاحبة

تخص المعاقرين، والنادلين مثل: الخمار، و السّاقي، والمدير، والنديم، وغيرها، وجدول لمفردات فعلية تخص الشرب، والسكر، وما في حكمهما مثل: الشرب – وهي الأغلب في الاستعمال – والمعاقرة، والسقي، ودور الكؤوس، والارتواء، والعلل، وغيرها، ومثل: السكر – وهي الأغلب في الاستعمال – والانتشاء، والغيبة، والعربدة، والخلاعة، والمجون، والتأنان، والنواح، وغيرها، و بذلك يكون ترتيب مفردات هذا المعجم ترتيباً سببياً أوله: الخمرة، فالشرب، فالسكر، فالعربدة، والخلاعة."[1]

ومن خصائص هذا المعجم كذلك تداخله مع" معجم سبق هو الطلل، والغزل، وما في حكمهما، تداخلاً تكاملياً ...مع ملاحظة أن غلبة معجم ما تكون على حساب آخر، فإذا كانت تيمة القصيدة هي (المحبوب) كان معجم الغزل هو المهيمن، وإذا كانت تيمة القصيدة هي (المحبّة) كان المعجم الخمري هو المهيمن."[2]

ومن أشكال التداخل بين المعجم الغزلي، والمعجم الخمري في موشّح ابن خلف: (بأبي بدر على غصن علا، بين جفنيه فتور وفتون، إن رأت عيناه شخصا قد سلا، تَدْعُهُ كن مغرما بي فيكون، جنّ فيه قلب قيس المبتلى، وجنون الناس في العشق فتون، زارني في ليلة محتشما، فشفى روحي وأحي نفسي.)

[1] – مختار حبار، الرؤيا، والتشكيل، ص206

[2] – م، س، ص207.

رابعا– معجم الغزل، وما في حكمه: وللبرهان على ذلك نأخذ بعض النماذج حتى نتبيّن طبيعة المعجم، وحقوله الدلالية:

العيّنة الأولى: موشّح الشَّاب الظريف الذي يقول فيه:[1]

مطلع

قَمَرٌ يَجْلُو دُجَى الغَلَسِ بَهَرَ الأَبْصَارَ مُذْ ظَهَرا

دور

آمِنٌ مِنْ شُبْهَةِ الكَلَفِ

ذُبتُ فِي حِبِّهِ بِالكَلَفِ

لَمْ يَزَلْ يَسْعَى إلى تَلَفِي

برِكَابِ الدّلِّ وَالصّلْفِ

قفل

آه لَوْلا أَعْيُنُ الحَرَسِ نِلْتُ مِنْهُ الوَصْلَ مُقْتَدِرَا

دور

يَا أَمِيراً جَارَ مُذْ وَلِيا

1– ديوان الشاب الظريف، ص229،230، المقري التلمساني، نفح الطيب، ج2 ، ص556،557.

كَيْفَ لا تَرْثِي لِمَنْ بُليا

فَبِثغرٍ مِنْكَ لِي جُلِيا

قَدْ حَلا طَعْماً وَقَدْ حَلِيا

قفل

وَبِمَا أُوتِيتَ مِنْ كَيَسٍ جُدْ فَمَا أَبْقَيْتَ مُصْطَبِرا

دور

لَكَ خَدّ يَا أَبَا الفَرَجِ

زُيِّنَ بِالتَّوْرِيدِ وَالضَّرَجِ

وَحَدِيثٍ عَاطِرِ الأَرَجِ

كَمْ سَبَى قَلْبِي بِلا حَرَجِ

قفل

لَوْ رَآكَ الغُصْنُ لَمْ يَمِسِ أَوْ رَآكَ البَدْرُ لاسْتَتَرا

دور

بَدْرُ تَمٍّ فِي الجَمَالِ سَنِي

وَلِهَذَا لَقَّبُوهُ سَنِي

بِمُحَيَّا   بَاهِرٍ   حَسَنِ

قَدْ سَبَانِي لَذَّةَ   الوَسَنِ

قفل

هُوَ خَشْفِي وَهْوَ   مُفْتَرِسِي   فَارِو عَنْ أُعْجُوبَتِي خَبرا

دور

فُقْتَ فِي الحُسْنِ البُدُورَ مَدا

يَا مُذِيباً مُهْجَتِي   كَمَدا

هَلْ تُرِينِي لِلْجَفَا   أَمَدَا

عَجباً أَنْ تُبْرِئ   الرَّمَدَا

خرجة

وَبِسُقْمِ   النّاظِرِينَ   كُسِي   جَفْنُكَ السَّحَّارُ   فَانْكَسَرَا

أ– ما علاقته الألم، وفرط الصّبابة: وهو من الصفات المعنوية، حيث نجد أنّ المعجم الدّال على شدة الوجد، وألم الفراق، وفرط الصبابة، والشوق، وما يتصل به، هو الطاغي على الموشح، وقد وظّفه شمس الدّين حتّى" يُميلَ نحوه القلب، ويصرف إليه الوجوه، وليسترعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلفِ

النّساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلّقاً منه بسبب، وضارباً فيه بسهم، حلالٍ، أوحرامٍ."[1]، ومنه الألفاظ التالية:

ذُبتُ فِي حِبِّهِ بِالكَلَفِ..................(ذُبتُ) (الكَلَفِ)

لَمْ يَزَلْ يَسْعَى إلى تَلَفِي..................(تَلَفِي)

كَيْفَ لا تَرْثِي لِمَنْ بُليا..............(لا تَرْثِي) (بُليا)

كَمْ سَبَى قَلْبِي..............................(سَبَى)

قَدْ سَبَانِي...............................(سَبَانِي)

هُوَ خَشْفِي وَهْوَ مُفْتَرِسِي...................... (خَشْفِي)(مُفْتَرِسِي)

يَا مُذِيباً مُهْجَتِي كَمَدا..........................(مُذِيباً مُهْجَتِي)(كَمَدا)

عَجباً أَنْ تُبْرِئ الرَّمَدَا..................(الرَّمَدَا)

وَبِسُقْمِ النّاظِرِينَ كُسِي جَفْنُكَ   السَّحَّارُ فَانْكَسَرَا..............(سُقْمِ النّاظِرِينَ)

وتندرج تحت هذا الحقل كلّ الألفاظ التي لها صلة بألم الفراق، وشدّة الشوق. وفي الموشح الكثير من الألفاظ الحاملة لمعاني الحب، والتي يمكن أن نلحقها بهذا الحقل.

ب– ما علاقته الإنسان، وما يتصل به: يضم الشاعر، ومحبوبته، وكل الذين يعلمون بحبّهما سواء أكانوا وُشاةً، أم غير وشاةٍ، وقد وظّف له شمس الدين معجما دالاّ تدرّج فيه على النّحو الآتي:

---

[1] – ابن قتيبة، الشعر، والشعراء: ج1، ص75.

ذُبتُ فِي حِبِّيْهِ بِالكَلَفِ..............................(ذُبتُ)(تاء المحِبُّ)

لَمْ يَزَلْ يَسْعَى........................(ضمير الغائب يعود على المحبوب)

آه لَوْلا أَعْيُنُ الحَرَسِ...............................(أَعْيُنُ الحَرَسِ)

يَا أَمِيراً جَارَ...............................(يَا أَمِيراً)(المحبوب)

فَبِثغرٍ مِنْكَ لِي جُلِيا..............................(ثغرٍ)

لَكَ خَدّ يَا أَبَا الفَرَجِ............................(خَدّ)(أَبَا الفَرَجِ)

كَمْ سَبَى قَلْبِي...................................(قَلْبِي)

بِمُحَيَّا بَاهِرِ حَسَنِ..............................(مُحَيَّا)

يَا مُذِيباً مُهْجَتِي.................................(مُهْجَتِي)

وَبِسُقْمِ النّاظِرِينَ كُسِي جَفْنُكَ السَّحَّارُ.................(النّاظِرِينَ)(جَفْنُكَ)

ج- ما علاقته الجمال المأخوذ من الطبيعة، وما يتّصل بها: يتغنّى شمس الدين بجمال محبوبته، وبمفاتنها، فيستدعى من الطبيعة من الرموز ما يمثّل تلك الصفات، ومن ذلك :

قَمَرٌ يَجْلُو دُجَى الغَلَسِ............................. (قَمَرٌ) (دُجَى الغَلَسِ)

زُيِّنَ بِالتَّوْرِيدِ وَالضَّرَجِ..............................(التَّوْرِيدِ)

الغُصْنُ لَمْ يَمِسِ أَوْرَآكَ البَدْرُ.............................(الغُصْنُ)(البَدْرُ)

هكذا يتّخذ الوشّاح من عناصر الطبيعة مادّته للدلالة على رقّة، وظرافة، ونضارة، ولين المحبوبة، وممّا زاد في تعميق المعنى، ووضوح الدلالة اختياره لكلمات تصبّ في نفس الحقل الدلالي مثل(**يجلو –دُجَى – الغَلَسِ– سني**)، فلو تتبّعنا الدلالة المعجمية للجذور(غَلَسِ، دُجَى، سني) في المعجم العربي فإنّنا سنجد لها معانيَ كثيرة، وأوّل ما يطالعنا منها المعنى الحقيقي، أوالدلالة المعجمية، وقد أشار إليها صاحب قاموس لسان العرب **فقال**:

- **يجلو من جلا**[1]: يقال: وما أقمت عنده إلاَّ جَلاءَ يوم واحد، أَي بياضَه، ويقال للمريض: جَلاَ الله عنه المرضَ أي كشَفَه.

- **غلس**: [2]:الغلس: ظلام آخر الليل، قال أبو المنصور: الغلس أوّل الصّبح حتى ينتشر في الآفاق.

- **دجا**[3] من الدّجى، وهو سَوادُ اللّيل مع غيم، وأن لا ترى نجما، ولا قمراً.

ولفظة "**يجلو**"كما هو واضح لا تخرج عن إطار الإضاءة، والوضوح، والبروز التي هي صفاتٌ للقمر، ومثلها لفظة (**سني**)، والمعنى نفسه لا يلبث أن تعبّر عنه لفظة(**غلس**) التي تعني ظلمة آخر اللّيل إذا اختلط بضوء الصّباح، والشيء نفسه يقال عن(**دجى**) التي جيء بها لتعميق الدلالة على شدة الجمال، لأنّ الشيء إنّما يتّضح بضدّه.

و قد وُفق شمس الدين في نظرنا في اختيار المطلع لأنّه على وعي تامّ بأنّ "حسنُ الافتتاح داعيةُ الانشراح، ومطيةُ النجاح...وخاتمة الكلام أبقى في السمع، وألصق بالنفس؛ لقرب العهد بها؛

---

1 – ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة جلا.

2 – ينظر: م، س، مادة غلس.

3 – ينظر: م، س، مادة دجا.

فإن حسنت حسن، وإن قبحت قبح، والأعمال بخواتيمها، كما قال رسول الله صلى الله عليه، وسلم . وبعد، فإنّ الشّعر **قفل** أوّله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره؛ فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة."[1]

و يمتزج حقل الصبابة بحقلي الطبيعة، والخمرة كما مرّ بنا في فصل الموضوعات، وهذين الحقلين الأخيرين كما اتّضح لنا من خلال النماذج التي أوردناها سابقا يحيلان إلى ما له علاقة بهما، فالحقل الأول يحيل إلى توظيف كلّ ما له علاقة بالطبيعة ك: الأغصان الشجار، البساتين، الورود...في حين يميل الحقل الثاني الخاصّ بالخمرة إلى توظيف كلّ ما له علاقة بالخمرة كالأواني التي تضمّ الكؤوس، والأباريق، وغيرها، وهي من حقل الجماد، وبإمكان الوشّاح أن يوظّف من حقل المحسوسات إذا كان يقصد التعبير عن اللون، وما شابهه. كما بإمكانه أنْ يوظّف من حقل الحيوات، وكلّ ما له علاقة به، كالإنسان(السقاة)، أوالحيوان(الظبية)، أوالنبات(الورود، والرياحين)، فكلّ مفردة من حقل دلالي معيّن تستدعي باعتبارها الجدر وحدات معجمية أساسية تنتمي إلى نفس الحقل، وهاته بدورها تستدعي وحدات فرعية، كلّها تتضامن من أجل أن تخدم الموضوعة الرئيسية.

العينة الثانية: موشّح ابن اللبانة في بحر المديد:[2]

مطلع

شاهِدي في الحُبِّ مِن حُرَقي		أدمُعٌ كالجمْرِ تَنْذَرِفُ

دور

[1] – ابن رشيق، العمدة، ج1، ص217، 218.

[2]– شمس الدين محمّد بن حسن النواجي، عقود اللآلِ في الموشحات، والأزجال، تح، أحمد محمد عطا، ص73، 74.

تَعجزُ الأوصافُ عنْ قمَرِ

خدُّه يُدمَى مِن النَّظرِ

بَشَرٌ يسمو على البَشَرِ

قفل

قد بَراهُ اَللهُ مِن عَلقِ ما عسى في حُسْنه أصِفُ ؟

دور

كيفَ للصَّبِّ الكئيبِ بَقا

والكرى عنْ جَفنه أبَقا ؟

هل يُطيقُ الصَّبَرَ مَنْ عَشِقا

قفل

شادنًا يرمي مِن الحدَقِ أسهُمًا، قلبي لها هَدَفُ ؟

دور

يا أولي التَّفنيدِ ، وَيْحَكُمُ

أنا لا أصغِي لِنُصْحِكُمُ

في ثلاثٍ قد عصيتُكمُ

قفل

غَسَقٌ داجٍ على فَلَقِ   في قضيبٍ زانَهُ الهيَفُ

دور

بِأبي مَنْ فاقَ شمسَ ضُحَى

وكسا بدرَ الدُّجى مُلحا

فدليلي فيه قد وَضُحا

قفل

لوجودِ البدرِ في الأُفقِ   عَدَمٌ ، والبدرُ يَنْ كسِفُ

دور

رُبَّ راضٍ بعدما غضِبا

زارَني في غفلةِ الرُّقبا

عندها **غنَّيْتُ** : وا طرَبا !

خرجة

يا حبيبًا باتَ مُعتنِقي   ها أنا بالوصلِ مُعْتَرِفُ

أ- ما علاقته الغياب:

شاهِدي في الحُبِّ مِن حُرَقي.............(حُرَقي)

أدمُعٌ كالجمْرِ تَنْذَرِفُ..................(أدمُعٌ)

كيفَ للصَّبِّ الكئيبِ بَقا................(للصَّبِّ الكئيبِ)

والكرى عنْ جَفنه أبَقا ؟..........(الكرى)

هل يُطيقُ الصَّبَرَ مَنْ عَشِقا............ (الصَّبَرَ)

ب- ما علاقته الحضور:

خدُّه يُدمَى مِن النَّظرِ..................(النَّظرِ)

ما عسى في حُسْنه أصِفُ ؟..........(ما عسى في حُسْنه أصِفُ ؟)

شادنًا يرمي مِن الحدَقِ..................(الحدَقِ)

غَسَقٌ داجٍ على فَلقِ..................(فَلقِ)

في قضيبٍ زانَهُ الهيَفُ..................(قضيبٍ)(الهيَفُ)

وكسا بدرَ الدُّجى مُلحا................(مُلحا)

والبدرُ يَنْ كسِفُ.....................(البدرُ)

رُبَّ راضٍ بعدما غضِبا...............(راضٍ)(غضِبا)

زارَني في غفلةِ الرُّقبا.........................(زارَني)

يا حبيبًا باتَ مُعتنِقي..........................(حبيبًا)(باتَ)(مُعتنِقي)

ها أنا بالوصلِ مُعْتَرِفُ...........................(بالوصلِ)

ومن خصائص هذا المعجم أنّه"ينقسم إلى قسمين متباينين، الأول منهما، تجمع بين مفرداته، علاقة الغياب، والثاني منهما، تجمع بين مفرداته، علاقة الحضور."[1] وهذا هو معجم المحبين، والعاشقين الراغبين في وصال المحبوب، فأغلبهم يوظف ألفاظا تحمل دلالة الغياب"كالشوق إلى المحبوب، ورجاء لقائه، و الحنين إليه، و البكاء عليه، والعذاب من أجله، وشكوى البعاد، والفراق، وعذل العذول، والرّجاء في الوصال، والفناء في محبة المحبوب إلى درجة الجنون، أوالموت من أجله، وتحمل المحن، والذل، والهوان، والخضوع، والتذلل، والتغزل، وغيرها من المفردات التي تفيد في تآزرها، وتعالقها صفة واحدة هي صفة غياب الأنا عن الآخر، أوالمحب عن محبوبه."[2]

كما وظّفوا معجما دالا على الحضور كالنظر إلى وجه المحبوب، ولقائه، ووصف جماله"والمخاطبة، ومطالعة جمال وجه المحبوب البدري تارة، والحسن الذاتي تارة أخرى، وكالإعلان الصريح عن الزيارة، والوصال، وطلوع الهلال، ونوال أعلى الرتب في الحضرة، وكالتقارب، والتعاشق، والرفق، والإشراق، والتخلي، والدنو، وزوال الأحزان، واختفاء سرّ المحب، وقيامه بسرّ المحبوب، و تبادل الهوى، والعشق، والاتصال بلا انفصال."[3]

نخلص بهذا إلى أنّ لكل حقل دلالي، أوخطاب معجمه الخاص به، فللغزل معجمه، وللخمر

---

[1] – مختار حبار، الرؤيا، والتشكيل، ص192.

[2] – م، س، ص192.

[3] – م، س، ص192، 193.

معجمه، وللطلل معجمه...الخ، هذه هي وجهة نظرنا حول المعجم، وحقوله الدلالية، وطريقة استخدامه للّغة، وكيفية التعامل معها، وربما يرى بعض المتلقين غير رؤيتنا هذه، فالمسألة تبقى نسبية، وقابلة للاجتهاد، وتعدّد الرؤى، والاتجاهات.

الخـاتمة

تمّ الفراغ من تحرير مدوّنة "فنّ التوشيح في الخطاب الأدبي القديم في الجزائر" بعون من الله سبحانه، وتعالى بعد ملازمة دامت ما يقارب الستّ سنوات، اشتغلت فيها بالبحث، والتنقيب، والجمع، والتّمحيص، وقد اكتشفت فيها أنّ عدد مدوّنات الأدب الجزائري القديم أكثر ممّا نتصوّره، فهي لا تُعدُّ، ولا تُحصى، وإن كنت قد أتبثُّ في هذه المدوّنة بعض الموشّحات لأدباء جزائريين، فإنّني أعترف أنّ ما غاب عنّي، ولا شكّ كثير، وجمٌّ، وغفير.

واليوم، وقد حملت مشعل أستاذي الكريم الدكتور" مختار حبّار"، فإنّني لأرجو من الله سبحانه، وتعالى أن يتمّ عليّ بنعمه الجليلة، لأُكمل المسيرة التي شقّ لي طريقها أستاذي تشريفا لقدره الكبير، ومقامه الرّفيع، فأُدلي بدلوي لأغترف ما أمكن لي من كنوز هذا التراث العظيم.

والحقيقة التي لا مراء فيها أنّ التراث الجزائري ما يزال مركونًا في رفوف المكتبات العربية، والعالمية، وفي المساجد، والزوايا، وما يزال يحتاج إلى سواعد قويّة، وإلى جهود جبّارة لبعثه، والتّعريف به، ذلك أنّ الجهود التي بُذلت في هذا المجال ما تزال ضئيلة جدّا إذا ما قِيست بالمؤلّفات، والأبحاث الكثيرة التي تناولت الأدب العربي في المشرق، وهو الأمر الذي جعل أدبنا الجزائري مجهولا على مستوى العالمين العربي، والأجنبي، بل حتّى على المستوى

المحلّي، حيث نجد الكثير مِن الجزائريين لا يعرفون عنه إلاّ النزر القليل، بل هناك فئة منهم تكاد تعدمه.

وأؤكّد فأقول: حتّى، وإن اشتغل البعض بالأدب الجزائري القديم في الآونة الأخيرة، فإنّه لم ينل بعد حقّه من العناية، حتّى ينتفع الطّلاب بدراسته كما انتفعوا بغيره، وهذا لن يكون إلاّ بتضافر الجهود، وتكاثف الأيدي من أجل بعث هذا التراث المجيد من جديد.

"وليس من شك في أنّ هذا الجهد لا ينهض به باحث فرد، وإنّما هو في حاجة إلى تضافر الجهود، وتعدّد الباحثين، وتعاون الأجهزة الثقافية في طول الوطن العربي، وعرضه ليتحقّق لنا فهم ماضينا كما ينبغي، ومعرفة تراثنا على خير وجه."[1]

فحان الوقت إذن أن تتضافر الجهود، وأن نضع اليد في اليد لبعث التراث الجزائري، ووضعه على المحك النقدي، وحبّذا لو تتضافر جميع المخابر الموجودة على مستوى التراب الوطني، وتهتم بالتراث الجزائري، وذلك بالرّبط بينه، وبين مستويات التّحليل اللّغوي في شكل دراسات بنيوية، أوأسلوبية، أولسانية، أوتداولية، وغيرها من المناهج، والإجراءات ممّا هو شائع، وذائع في الدّراسات النقدية الحديثة. ولما لا تهتمّ جميع معاهد اللّغات، وأقسام العلوم الإنسانية، والاجتماعية بالتراث؟! فالأمر ليس ببعيد، كما أنّه ليسَ بعسير.

---

1 - بلوغ الأمل في فنّ الزّجل: ابن حجة الحموي، تح رضا محسن القريشي، تصدير عبد العزيز الأهواني، تقديم عبد االعزيز الأهواني.

واليوم، وقد تفطَّنَتْ حكومتنا إلى الاهتمام بالأدب الجزائري القديم بفتح مشاريع في هذا التخصّص الذي لم يكن له حظّ من قبل، وبإنشاء مخابر بحث يُشرف عليها أساتذة باحثون، وبتنشيط الملتقيات، وتقديم البحوث، ونشرها، هذه الأمور كلّها جعلتنا نعقد العزم على إحياء ما استطعنا إليه سبيلا من تراثنا الأدبي الجليل.

هذا، وقد توصَّلتُ في نهاية البحث إلى **النتائج** التالية:

- إنّ الموشحات الجزائرية ما هي إلاّ امتداد طبيعيّ للموشحات الأندلسية بالرغم ممّا لها من خصوصيات محلّيّة.
- إنّ مصطلحات الموشح عديدة أهمُّها: المطلع، القفل، الدّور، الجزء، الفقرة، والخرجة.
- إنّ موضوعات الموشحات الجزائرية لا تخرج عن نطاق الموضوعات المألوفة في الموشحات الأندلسية، والشعر العربي القديم، وإنْ اتّسمت في أغلبها بالطّابع الديني.
- إنّ لغة الموشحات في مجملها لغة سهلة، عذبة، رقيقة، موحية بالمعاني، وهذا راجع إلى طبيعة الموشّحات في حدِّ ذاتها، والتي هي عبارة عن فنّ شعبيّ متصّل بالجمهور.

- إنّ الإيقاع الموسيقي للموشحات الجزائرية ذو طبيعة رنانة تساعد على إثارة المشاعر، والأحاسيس، وهذا مصدره حسن اختيار الوشّاح للحروف، والألفاظ، والبحور المناسبة لمجالس الغناء، والطرب، والانشاد.

- إنّ تدفُّق الأصوات من خلال تكرار بعض الحروف، والتزام البديع هو ملمح جمالي أسهَمَ في موسقة الموشّح.

- إنّ تكرار الوحدة الصوتية في روي الأقفال، وحدة ضرورية في البناء الفني للموشّح، في حين أنّها غير ضرورية في رويّ أدوار الموشّح.

أمّا، وقد أنهينا الدّراسة، وبذلنا كلّ ما في الوسع، والطاقة ، فإننا نترك للباحثين في حقل الخطاب الأدبي القديم في الجزائر الحُكم على ما أسفرت عليه عملية البحث، والتنقيب، وعلى ما توصلنا إليه من نتائج.

ونرجو من كلّ ذي لبٍّ منصفٍ أن يُصلح هفواتنا، لأنّ محو العثرات، والتغاضي عن الهفوات من شأن الكرام، ونرجو كذلك أن يصيبنا ما أصاب ابن سناء الملك في مثل هذا المقام حين قال:"...وإن رأيتَ خطأ فكُنْ له ساترا، ولصاحبه عاذرًا، أورأيت صوابًا فكن له شاهراً، ولفاعله شاكراً."[1]

---

[1]- دار الطراز، ابن سناء الملك، ص53.

ونرجو من الله سبحانه، وتعالى أن ينفعنا بما علّمنا، وينفع به غيرنا، ونتمنى أن نكون قد أسدينا للمكتبة الجزائريّة مدوّنة تُعرّف بالتراث الجزائري نأمل أن تقع موقع القبول، والرّضى من طرف الأساتذة الأفاضل الباحثين منهم، والمؤرّخين.

ومسك الختام ما وضعه الأستاذ الدكتور **مختار حبّار** على الواجهة الثانية من كتابه الخطاب الأدبي القديم في الجزائر – دراسة بيبليوغرافيا– :"وإذا كنّا قد بذَلنا جُهدا مضنيا، ووقتا ثمينا في ملاحقة مظان هذا الخطاب الأدبي القديم في الجزائر، المخطوط منه، والمحقّق، وذلك المتعلق بأخبار الأعلام، وآثارها المتناثرة، وحاولنا أن نجرد منه ما استطعنا إليه سبيلا، جرد التمثيل لا جرد الحصر، فإنّما أردنا بذلك أن نقدّم مساعدة إلى طلابنا في الدراسات العليا، وأن نضع بين أيديهم موضوعات متنوعة قابلة للبحث، والتوسّع، والدّراسة، وأن نُشعرهم أن هذا الخطاب الذي طالما نُعت بأنه مفقود، هو في الحقيقة موجود، ولكن استحضاره يحتاج إلى كثير من المعاناة، والصّبر، والمثابرة، وإلى تكاثف جهود الباحثين، والدارسين جميعا، ولن يضيع الله أجر من أحسن عملا."

وأستودع الله فيما قصدت، وأعتمد عليه فيما قدّمت، وهو حسبي، ونعم الوكيل، والسّلام عليكم، والرّحمة.

مصادر الدّراسة، ومراجعها:

أوّلا: المصادر

1- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح، وتحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2 ، 2005.

2- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب، والشاعر، تحقيق محمّد محي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، وأولاده بمصر، القاهرة، مصر، 1939.

3- ابن الأحمر، تاريخ الدولة الزيانية بتلمسان، تحقيق هاني سلامة ، مكتبة الثقافة الدينية للنشر، والتوزيع، بورسعيد، مصر، ط1، 2001.

4- ابن بسام، الذخيرة، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

5- ابن حجة الحموي، بلوغ الأمل في فنّ الزّجل، تحقيق رضا محسن القريشي، تصدير عبد العزيز الأهواني، منشورات وزارة الثقافة، والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، 1974.

6- ابن خلدون، المقدمة، ضبط خليل شحاده، وسهيل زكار، دار الفكر بيروت، لبنان، 2001.

7- ابن دحية الكلبي ، المطرب من أشعار أهل المغرب، تحقيق إبراهيم الأبياري، حامد عبد المجيد، أحمد أحمد بدوي، راجعه، الدكتور طه حسين، دار العلم للجميع للطباعة، والنشر، والتوزيع، بيروت، لبنان، 1955.

8- ابن رشيق المسيلي، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1981.

9- ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق جودة الركابي، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان،1949.

10- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

11- ابن قتيبة، الشعر، والشعراء، تحقيق أحمد محمّد شاكر، دار المعارف، مصر، ط2، 1982.

12- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة، والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 2005.

13- أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، مصر، دت.

14- أبو بكر عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تعليق، محمود محمّد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، دت.

15- أبو بكر محمد بن عبد الملك الشنتريني الأندلسي ابن السرّاج، جواهر الآداب، وذخائر الشعراء، والكتاب، تحقيق محمّد حسن قزقزان، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2008.

16- أبو عبد الله محمّد بن الحسين التطواني الأندلسي، كنّاش الحايك، تحقيق مالك بنّونة، مراجعة عبّاس الجرّاري، أكاديميّة المملكة المغربيّة، الرّباط، 1999.

17- أبو هلال العسكري، الصناعتين، التزام محمّد علي صبيح، مطبعة محمّد علي صبيح بالأزهر الشريف بمصر، ط2، دت.

18- أحمد ابن عمّار، نحلة اللّبيب بأخبار الرّحلة إلى الحبيب، تحقيق محمّد بن أبي شنب، مطبعة فونتانا، الجزائر، 1903.

19- أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تحقيق حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا، القاهرة، مصر، 1997.

20- أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، تحقيق أحمد أحمد بدوي، وحامدعبد المجيد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، وأولاده بمصر، القاهرة، مصر، 1960.

21- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، وسراج الأدباء، تحقيق محمّد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت، لبنان، 1986.

22- رودوسي قدور بن مراد، مجموع القصائد، والأدعية، المطبعة الثعالبية، الجزائر، 1960.

23- سيدي ابن علي محمد بن محمد، أشعار جزائرية، تحقيق، ودراسة أبو القاسم سعد الله، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988.

24- شمس الدين محمد بن حسن النواجي، عقود اللآلِ في الموشحات، والأزجال، تحقيق أحمد محمد عطا، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 1999.

25- شهاب الدين محمد بن أحمد أب الفتح الأبشيهي المحلي، المستطرف في كل فن مستظرف، مكتبة الجمهورية العربية، مصر، دت.

26- صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، أعيان العصر، تحقيق علي أبو زيد، محمّد موعد، محمود سالم محمّد، تقديم، مازن عبد القادر المبارك، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

27- العماد الأصفهاني الكاتب، خريدة القصر، وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب، والأندلس، تحقيق آذرتاش آذرنوش، نقّحه، وزاد عليه، محمّد المرزوقي، محمّد العروسي المطوي، الجيلاني بن الحاج يحي، الدار التونسية للنشر، تونس،1971.

28- مؤلف مجهول، زهر البستان في دولة بني زيان، تقديم محمّد بن أحمد باغلي، الأصالة للنشر، والتوزيع، الجزائر، ط2، 2012.

29- محمّد الإفراني، المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل، تحقيق محمّد العمري، مطبعة فضالة، المغرب، 1997.

30- محمّد بن شاكر الكتبي، فوات الوفيات، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، 1974.

31- محمّد بن عبد الله التنسّي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، مقتطف من نظم الدرّ، والعقيان في بيان شرق بني زيّان، تحقيق محمود آغا بوعيّاد، المؤسّسة الوطنية للفنون المطبعيّة، وحدة الرّغاية، الجزائر، 2011.

32- محمّد بن عبد الله بن عبد الجليل التنسّي، نظم الدّرّ، والعقيان، تحقيق نوري سودان، القسم الرابع في محاسن الكلام، دار فرانس شتاينر بقسبادن، بيروت، لبنان، 1980.

33- محمّد بن مرابط، الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان، تحقيق عبد الحميد حاجيات، الشركة الوطنية للنّشر، والتوزيع، الجزائر، 1974.

34- المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، تحقيق مصطفى السقا، إبراهيم الإبياري، عبد الحفيظ شلبي، مطبعة لجنة التأليف، والترجمة، والنشر، القاهرة 1940.

35- المقري التلمساني، نفح الطيب، تحقيق، احسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، 1968.

36- يحي بن خلدون، بغية الرواد، تحقيق بوزياني دراجي، دار الأمل للدراسات، والنشر، والتوزيع، الجزائر، 2007.

ثانيا- المراجع:

1- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط1، 1997.

2- ابراهيم انيس، دلالة الالفاظ ، مكتبة الانجلو المصرية، مصر، ط5، 1984.

3- ابراهيم أنيس، من أسرار العربية، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1978.

4- ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2 ، 1952.

5- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي من القرن العاشر إلى الرابع عشر الهجري، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1985.

6- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي (عصر سيادة قرطبة)، دار الثقافة، بيروت، لبنان، الطبعة2، 1969.

7- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف، والمرابطين)، المؤلف، دار الشروق، عمان، الأردن،1997.

8- أحمد توفيق المدني، كتاب الجزائر، المطبعة العربية، الجزائر، 1931.

9- أحمد ضيف، بلاغة العرب في الأندلس، دار المعارف للطباعة، والنشر، سوسة، تونس، ط2، 1998.

10- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، مكتبة دار العروبة للنشر، والتوزيع، بيروت ، لبنان، الطبعة الأولى 1982.

11- أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1985.

12- جميل سلطان، الموشحات إرث الأندلس الثمين، دمشق، دط، 1953.

13- حسن عباس، حروف المعاني بين الأصالة، والحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2000.

14- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية عروضية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1989.

15- حسين جمعة، جمالية الكلمة(دراسة جمالية بلاغية نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب

دمشق2002.

16- الرافعي، تاريخ آداب العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

17- رحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية، والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2004.

18- رشيد بورويبة، الدولة الحمادية، تاريخها، وحضارتها، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1977.

19- سعيد اعراب، القراء، والقراءات بالمغرب، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

20- شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، المشروع للطباعة، والتكسير،ط2: 1992.

21- شوقي ضيف، الفنّ، ومذاهبه في الشعر العربيّ، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الحادية عشرة، دت.

22- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، عصر الدول، والإمارات، الجزائر، المغرب الأقصى، موريتانيا، السودان، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، دت.

23- شوقي ضيف، في التراث، والشعر، واللغة، دار المعارف، القاهرة،1987.

24- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط9، 2004.

25- شوقي ضيف، ناريخ الأدب العربي في العصر لجاهلي، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الرابعة، والعشرون، 2003.

26- صاحب خليل إبراهيم، الصّورة السّمعيّة في الشعر العربي قبل الإسلام، دراسة، من منشورات اتحاد الكتّاب العرب، 2000.

27- صفية مطهري، الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

28- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998.

29- طراد الكبيسي في الشعرية العربيّة، قراءَة جديدة في نظرية قديمة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2004.

30- عبد الحليم عويس، دولة بني حماد، صفحة رائعة من التاريخ الجزائري، دار الصحوة للنشر، و التوزيع، ط2، القاهرة، مصر، 1991.

31- عبد الحليم محمود، أبومدين الغوث، حياته، ومعراجه إلى الله، دارالمعارف، القاهرة، مصر، 1985.

32- عبد الرّحمن بن محمّد الجيلالي، تاريخ الجزائر لعام، دار الأمة، الجزائر، ط8، 2007.

33- عبد العزيز عتيق، علم العروض، والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1987.

34- عبد القادر فيدوح، إراءة التأويل، ومدارج معنى الشعر، البحرين،2009.

35- عبد الله ابراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة (البنيوية، السيميائية ، التفكيك)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996.

36- عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، وصناعتها، ج1، مطبعة حكومة الكويت، ط3، 1989.

37- عبد الله محمّد الغذامي، الخطيئة، والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر، ط4، 1998.

38- عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور، دار هومة للطباعة، والنشر، والتوزيع، الجزائر، 2005.

39- عبد الملك مرتاض، السبع معلقات، مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1998.

40- عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير، والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986.

41- علي حداد، الخطاب الآخر، مقاربة لأبجدية الشاعر ناقداً، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000.

42- عمر موسى باشا، الأدب في بلاد الشام، المكتبة العباسية، دمشق، سوريا، ط2، 1972.

43- عمر موسى باشا، محاضرات في الأدب المملوكي، والعثماني، مطبعة الإحسان، دمشق،1980.

44- غالب فاضل المطلبي، في الأصوات اللغوية، منشورات وزارة الثقافة، والأعلام، سلسلة دراسات، دار الحرية للطباعة، الجمهورية العراقية، 1984.

45- فوزي سعد عيسى، الموشحات، والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1990.

46- فوزي سعيد عيسى، العروض العربي، ومحاولات التطور، والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية،مصر، 1998.

47- مبارك بن محمّد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم، والحديث، المؤسّسة الوطنية للكتاب، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، دت.

48- محمّد الطمّار، تاريخ الأدب الجزائرين الشركة الوطنية للنشر، والتوزيع، الجزائر، دت.

49- محمد بن رمضان شاوش، باقة السوسان في التعريف بحاضرة تلمسان عاصمة دولة بني زيان، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2011.

50- محمّد بن رمضان شاوش، والغوثي بن حمدان، إرشاد الحائر إلى آثار أدباء الجزائر، دار البصائر للنشر، والتوزيع، الجزائر، 2011.

51- محمد تحريشي، أدوات النص دراسة، من منشورات اتحاد الكتّاب العرب،2000.

52- محمد رزوق، الأندلسيون، وهجراتهم إلى المغرب خلال القرنين16،17، افريقيا الشرق الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1998.

53- محمّد رضوان الداية، في الأدب الأندلسي، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

54- محمّد زكريا عناني، الموشحات الأندلسية، اصدار المجلس الوطني للثقافة، والفنون، والآداب، الكويت، 1998.

55- محمّد زكريا عناني، تاريخ الأدب الأندلسي، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1999.

56- محمّد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية، والبنية الايقاعية ،حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.

57- محمّد طه الحاجري، دراسات، وصور من تاريخ الحياة الأدبيّة في المغرب العربي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

58- محمد عباسة، الموشحات، والأزجال الأندلسية، وأثرها في شعر التروبادور، دار أم الكتاب للنشر، والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى، 2012.

59- محمد عبد المطلب، البلاغة، والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، دار نوبار للطباعة، القاهرة، مصر، ط1 ، 1994.

60- محمّد عزام، وجوه الماس البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان، دراسة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب،سوريا، 1998.

61- محمد عوني عبد الرؤوف، القافية، والأصوات اللغوية، دراسات مقارنة، مكتبة الخانجي، مصر،1977.

62- محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992.

63- مختار حبار شعر أبي مدين التلمساني(الرؤيا، والتشكيل) دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2002.

64- مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر إيقاعه الداخلي، وجماليته، منشورات مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر، الجزائر، ط2 ،2010.

65- مصطفى السقا، المختار من شعر الموشحات، دار الكتب المصرية، القاهرة-مصر، 1997.

66- هلال جهاد، جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، سلسلة أطروحات الدكتوراه 65، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

ثالثا- كتب التراجم، والسِّير:

1- أبو العباس أحمد الغبريني، عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء من المائة السابعة ببجاية، تحقيق رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر، والتوزيع، الجزائر، 1981.

2- ابن مريم، البستان في ذكرالأولياء، والعلماء بتلمسان، بتحقيق د. محمد بن أبي شنب، المطبعة الثعالبية، الجزائر، 1908 .

3- أبو العباس أحمد بن الخطيب الشهير بابن قنفد القسنطيني، أنس الفقير، وعزّ الحقير، نشره محمد الفاسي، وأدولف فور، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي، الرباط، المغرب، 1965.

4- أحمد ابن قاضي المكناسي، جذوة الاقتباس في ذكر من حلَّ من الأعلام مدينة فاس، دار المنصورة للطباعة، والوراقة، الرباط، المغرب، 1973.

5- أحمد بابا التنبكتي، نيل الابتهاج بتطريز الديباج، تقديم عبد الحميد بن عبد الله الهرامة، منشورات كلية الدعوة الاسلامية، طرابلس، ليبيا، ط1، 1989.

6- بلهاشمي بن بكار، مجموع النسب، والحسب، والفضائل، والتاريخ، والأدب في أربعة كتب، مطبعة، ابن خلدون، تلمسان، الجزائر،1961.

7- الحفناوي، تعريف الخلف برجال السلف، أبو القاسم محمد الحفناوي، مطبعة بيير فونتانة الشرقية – الجزائر، 1906.

8- صلاح الدين خليل بن أبيك الصفدي، أعيان العصر، تح،علي أبو زيد، محمّد موعد، محمود سالم محمّد، تقديم، مازن عبد القادر المبارك، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

9- عادل نويهض، مُعجَمُ أعلام الجزائِر، مِن صَدر الإسلام حَتّى العَصر الحَاضِر، مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف، والترجمة، والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة2، 1980.

10- عبد الكريم الفكون، منشور الهداية في كشف حال من ادّعى العلم والولاية، تحقيق أبي القاسم سعد الله، دار الغرب الاسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

11- عبد الله بم عبد الله التليدي، المطرب بمشاهير أولياء المغرب، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط4، 2003.

12- مختار حبار، الخطاب الأدبي القديم في الجزائر، دراسة بيبليوغرافيا، منشورات مختبر الخطاب الأدبي القديم في الجزائر، دار الأديب، هران، الجزائر، 2007.

رابعا- الكتب المترجمة:

1- آنخل بالنثيا، تاريخ الفكر الأندلسي ترجمة حسين مؤنس، مكتبة الثقافة الدينية، مصر، 1955.

2- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر، محمّد الوليّ، ومحمّد العربي، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

3- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 1988.

4- صمويل م.ستيرن، الموشح الأندلسي، ترجمة عبد الحميد شيحة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، مصر، 1996.

خامسا- الدواويـن:

1- ديوان أبي مدين شعيب الغوث،جمع، وترتيب عبد القادر سعود، سليمان القرشي، كتاب- ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

2- ديوان أحمد بن أبي القسم الخلوف المغربي الأندلسي، سليم أفندي نقولا المدور، مطبعة السليمية، بيروت، 1872.

3- ديوان الشاب الظريف، تحقيق شاكر هادي شكر، مكتبة النهضة العربية، بيروت، الطبعة1، 1985.

4- ديوان الموشحات المملوكية في مصر، والشام، جمع وتحقيق، أحمد محمّد عطا، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1999.

سادسا- رسائل الدكتوراه:

1- أحمد بن عيضة الثقفي، قضايا الشكل، والمضمون في الموشح الأندلسي في عهد بني الأحمر، دكتوراه في النقد، والأدب الأندلسي،جامعة أم القرى، المجلد الأول، 2006.

2- ليلى أحمد نجّار، دكتوراه في التاريخ الإسلامي، المغرب، والأندلس في عصر المنصور الموحدي، دراسة تاريخية، وحضارية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1989.

3- مختار حبّار، الشعر الصوفي في الجزائر في العهد العثماني، دراسة موضوعيّة فنيّة، رسالة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الدّولة، 1991،1990، جامعة عين شمس، القاهرة، مصر.

4- مضاوي صالح بن حمد الحميدة، الموشحات الأندلسية، دراسة في الضوابط الوزنية، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي، جامعة أم القرى، 1993.

سابعا- المجلاّت، والدوريات:

1- مختار حبار، مدرسة التوشيح الجزائرية، (ق**12**هـ، 18م) أعلامها، ومكونات بناها الدلالية، والشكلية، مجلة دراسات جزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ع**1**جوان، الجزائر ،**1997**.

2- محمد عباسة، اللهجات في الموشحات، والأزجال الأندلسية، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، العدد التاسع، 2009.

3- التراث الحضاري المشترك بين إسبانيا، والمغرب، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، أطلال العربية للطباعة، والنشر، الرباط، المملكة المغربية، 1992.

4- التراث العربي، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، د.راتب سكر، قضايا معرفية، ومنهجية في تحيد العصر العثماني، وتقويم أدبه، المجلد الحادي، والعشرون، العدد الأول يناير، 2013.

5- السِّجل العلمي لندوة الأندلس، قرون من التقلبات، والعطاءات، القسم الأول، التاريخ، والفلسفة، مطبوعات مكتبة الملك عبد العزيز، الرياض، 1996.

6- مجلة الجامعة الإسلامية، سلسلة الدراسات الإنسانية، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، يونيو2007 .

7- نبيل خالد أبو علي معاني شعر الغزل بين التقليد، والتجديد في العصرين المملوكي، والعثماني كلية الآداب، قسم اللغة العربية، مجلة الجامعة الإسلامية، سلسلة الدراسات الإنسانية، المجلد السابع عشر، العدد الأول، يناير، الجامعة الإسلامية، غزة ، فلسطين، 2009 .

8- علي عبد الواحد وافي، صراع اللّغات، مجلة الرسالة، العدد347، 1940 .

محتوى الدّراسة